Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία

Χρήστος Ζώτος: Από την Θεωρία στην Πράξη.

Δρόμοι, ταξίμια και τεχνικές συνοδείας.

Φοιτητής: Σαρακατσιάνος Μάριος (Α.Μ. 1047)

Επόπτης καθηγητής: Κοκκώνης Γιώργος

Άρτα 2011

Στους γονείς μου, καθώς και στην
μνήμη της αδερφής μου Μαρίας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος **02**

Εισαγωγή **03**

Κεφάλαιο 1 ..... **14**

Δρόμοι και τα βασικά στοιχεία τους **19**

Κεφάλαιο 2 ..... **71**

Ανάλυση ταξιμιών **79**

Κεφάλαιο 3 ..... **113**

Ανάλυση εναρμόνισης **120**

Συμπεράσματα - Επίλογος **159**

Βιβλιογραφία **164**

Παράρτημα 1

Καταγραφή ταξιμιών **170**

Παράρτημα 2

Καταγραφή κομματιών **184**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η φοίτησή μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, ήταν η αφορμή να έρθω σε επαφή με αξιόλογους καθηγητές που μου μετέδωσαν πολύτιμες γνώσεις, οι οποίες βοήθησαν στην εξέλιξή μου τόσο σε προσωπικό, όσο και σε επιστημονικό επίπεδο. Ένας από τους καθηγητές αυτούς, ήταν και ο Χρήστος Ζώτος δίπλα στον οποίο μαθήτευσα 4 χρόνια στα πλαίσια των μαθημάτων του Τ.Ε.Ι. Με τον Ζώτο αναπτύξαμε πολύ καλές σχέσεις και σε αυτό βοήθησε και η επί 2 χρόνια συγκατοίκησή μας στο σπίτι μου. Η αγάπη μου για το λαούτο αλλά και γι' αυτόν τον άνθρωπο, ήταν η αιτία να επιλέξω αυτό το θέμα για την τελευταία μου εργασία στο Τ.Ε.Ι. Επιδίωξή μου είναι να μπορέσω κατά κάποιον τρόπο, να του ανταποδώσω όλα αυτά που μου μετέδωσε μέσα από τα μαθήματα, γράφοντας κάτι γι' αυτόν. Κάτι το οποίο θα μπορέσει να μείνει στην βιβλιοθήκη της σχολής και θα είναι προσβάσιμο ανά πάσα στιγμή για όλους όσους ενδιαφέρονται για την μουσική προσωπικότητα αυτού του Ζώτου.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Γιώργο Κοκκώνη, τον επόπτη της εργασίας αυτής, ο οποίος με τις πολύτιμες συμβουλές του, καθώς και με την πείρα του, στάθηκε δίπλα μου σε όλα τα προβλήματα που αντιμετώπισα, ωθώντας με τελικά να τα ξεπεράσω. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Νικό Ανδρίκο, αφού όσες φορές χρειάστηκα την συμβουλή, μου την έδωσε με μεγάλη προθυμία. Επιπλέον ένα ευχαριστώ στον συμφοιτητή μου Δημήτρη Ράπτη, η βοήθεια του οποίου ήταν πολύτιμη. Τέλος ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους καθηγητές του τμήματος που με βοήθησαν να δημιουργήσω έναν τελείως διαφορετικό τρόπο σκέψης πάνω σε πολλά θέματα, καθώς επίσης που με βοήθησαν να αποκτήσω μια νοοτροπία, επιταγή της οποίας είναι να παλεύεις για οτιδήποτε θέλεις να κατακτήσεις.

Εισαγωγή

Ο Χρήστος Ζώτος, γεννήθηκε στις 26-10-1937 στην Κανδήλα Αιτωλοακαρνανίας (Ξηρόμερο). Από τα παιδικά του χρόνια ασχολήθηκε με την μουσική, πράγμα το οποίο έρχεται ως φυσική εξέλιξη του οικογενειακού περιβάλλοντος αφού ο πατέρας του Σπύρος ήταν μουσικός και συγκεκριμένα λαουτιέρης και τραγουδιστής. Ο ίδιος ο Ζώτος εξομολογείται πως πολύ συχνά ο πατέρας του έφερνε στο σπίτι τους μουσικούς με τους οποίους συνεργαζόταν εκείνη την περίοδο για πρόβες. *«Καθόμουνα στην γωνία και άκουγα. Ετούτο το παιδάκι, λέγανε, τι δεν φεύγει από εδώ καθόλου. Καθόμουν και μ' έπαιρνε ο ύπνος».* Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος είχε επαφή με την μουσική της περιοχής λόγω της επαφής με τους ίδιους τους μουσικούς από την μικρή του ηλικία και μάλιστα μέσα στο ίδιο του το σπίτι[1],. Το γεγονός αυτό λειτούργησε καταλυτικά για την μετέπειτα επαγγελματική του πορεία και εξέλιξη.

Με το λαούτο, ασχολήθηκε για πρώτη φορά σε ηλικία 12 ετών, όταν αγόρασε μια λαουτοκιθάρα την οποία κράτησε για περίπου 4 χρόνια[2].

Πανηγύρι Αγίας Παρασκευής στην περιοχή του Ξηρομέρου 1950. Ο Ζώτος είναι ο πρώτος από αριστερά σε ηλικία 13 ετών, κρατώντας την λαουτοκιθάρα[3].

---

[1] Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη* Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, γ΄ έκδοση, Ναύπλιο 1996 σελ. 25.

[2] Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα,* Μέλισσα, β΄ έκδοση, Αθήνα 1991 σελ. 255.

Σε ηλικία 17 ετών είχε στα χέρια του το πρώτο του λαούτο πάνω στο οποίο ανακάλυψε την ιδιαίτερη τεχνική, η οποία του έχει δώσει την φήμη του μεγάλου οργανοπαίχτη σ' αυτό το όργανο, όπως μαρτυρά ο ίδιος. Η συγκεκριμένη τεχνική, της «κάθετης ανάπτυξης» του παρείχε το πλεονέκτημα μιας γρηγορότερης ανάπτυξης των κομματιών. Αντιλαμβανόμαστε φυσικά πως βοηθά επίσης στην εύκολη και γρήγορη χρήση της μεταφοράς (τρανσπόρτο) σε κάθε κομμάτι, αφού το μόνο διαφορετικό που αλλάζει είναι η θέση του χεριού πάνω στο μανίκι του οργάνου με την δακτυλοθεσία να παραμένει ίδια σε όλες σχεδόν τις τονικότητες. Η τεχνική αυτή, βοήθησε τον Ζώτο στο να εξελιχθεί ο ίδιος σαν μουσικός αλλά και να εξελίξει και τις ήδη υπάρχουσες δυνατότητες του οργάνου, οι οποίες μέχρι τότε ήταν πολύ περιορισμένες, καθώς το λαούτο περιορίζονταν στην απλή χρήση συγχορδιών, κάτι άλλωστε που προκύπτει και από την ακρόαση της υπάρχουσας για την εποχή δισκογραφίας.

Η ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του Ζώτου μέσα από αυτήν την τεχνική ήταν μεγάλη, γεγονός το οποίο αποτυπώθηκε ιδιαίτερα τόσο στο σολάρισμα των τραγουδιών από το λαούτο, όσο και στην ενεργητική συνοδεία τραγουδιών όπου παρατηρούμε μεγάλη μελωδική ανάπτυξη. Τα στοιχεία αυτά καθιέρωσαν άλλωστε τον Ζώτο σαν έναν από τους μεγαλύτερους λαουτιέρηδες, αφού παρουσίαζε και παρουσιάζει κάτι τελείως διαφορετικό και νέο σε σχέση με το παίξιμο των άλλων παλιότερων και σύγχρονών του λαουτιέρηδων.

Οι γνώσεις οι οποίες έχει στο θέμα της μουσικής και ειδικότερα στο θέμα της τροπικότητας, προέρχονται, σύμφωνα με τον ίδιο, αρχικά από την μαθητεία του δίπλα στον Γεράσιμο Λάλο, φημισμένο λαουτιέρη που δραστηριοποιούνταν κυρίως στην περιοχή της Άρτας[4]. Άλλη πηγή πληροφόρησης για την τροπικότητα ήταν και η συχνή επαφή με φημισμένους μουσικούς της Ελλάδας, εκτελεστές οργάνων και ρεπερτορίου με τεχνικές και ιδιώματα της μουσικής της «Ανατολής» (αλά-τούρκα παίξιμο) καθώς και με φημισμένους μουσικούς οι οποίοι προέρχονταν από χώρες της Ανατολής. Οι επαφές αυτές γινόταν στα πλαίσια συναυλιών που διεξάγονταν στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Σημαντική επίσης είναι και η επαφή του Ζώτου με ψάλτες που εδρεύουν στην Αθήνα, επαγγελματική έδρα του Ζώτου, από την δεκαετία

---

[3] Προσωπικό αρχείο Χρήστου Ζώτου.

[4] Κοκκώνης Γιώργος, *Μουσική από την Ήπειρο,* Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σελ. 69.

του ΄80 και μετά. Κάτω από αυτές τις συνθήκες αποκόμισε σημαντικές πληροφορίες για την μουσική της Ανατολής, καθώς και για την βυζαντινή μουσική, πληροφορίες που υιοθέτησε και χρησιμοποιεί και σήμερα στο παίξιμό του σε μεγάλο βαθμό.

Χαλάνδρι 1993. Στην πάνω σειρά διακρίνονται: Ross Daly, Haig Yazdjian, Νίκος Σαραγούδας, ενώ στην κάτω σειρά διακρίνονται: Χρήστος Ζώτος, Munir Bachir καθώς και ο Ercumant Batanay[5].

Esperia pallas hotel 1993. Πρόβα με τον Munir Bachir και τον Ercumant Batanay[6].

[5] Προσωπικό αρχείο Χρήστου Ζώτου.

[6] Προσωπικό αρχείο Χρήστου Ζώτου.

Για την επιλογή του θέματος της πτυχιακής αυτής αφορμή αποτέλεσε το προσωπικό ενδιαφέρον μου για την μελέτη και ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του λαούτου και της συμπεριφοράς του οργάνου, μέσα από τα χέρια του Ζώτου. Ένας δεύτερος λόγος προέκυψε από το γεγονός πως οι μουσικολογικές μελέτες με θέμα τον Ζώτο είναι σχετικά περιορισμένες. Θεώρησα ως μεγάλη ευκαιρία, να εντρυφήσω σε αυτό το θέμα, αφού το επιστημονικό κενό που υπάρχει γύρω από τα χαρακτηριστικά του Ζώτου τα οποία θα αναλύσουμε, είναι μεγάλο. Σημαντικό είναι επίσης να δούμε, πως ένας λαϊκός μουσικός[7] σαν τον Ζώτο, διαχειρίζεται θέματα δρόμων και γενικά θέματα τροπικότητας, τα οποία ανήκουν κατά κύριο λόγο σε λόγιες μουσικές της Ανατολής, όπως αυτή της περιόδου Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Γενικά η βιβλιογραφία που αφορά το λαούτο, είναι πολύ μικρή. Τα βιβλία τα οποία αναφέρονται αποκλειστικά στο λαούτο είναι μόνο δύο, αυτά των Γρηγοριάδη και Μυστακίδη. Τα βιβλία αυτά περιορίζονται μόνο στην παρουσίαση μεθόδου εκμάθησης του οργάνου, παρουσιάζοντας τα βασικά στοιχεία τα οποία χρειάζεται κάποιος για να εξασκηθεί πάνω στο όργανο. Μέσα στα πλαίσια αυτά, η χρησιμότητά τους στην εν λόγω εργασία είναι μεν μεγάλη, αλλά σε καμία περίπτωση δεν καλύπτουν πλήρως όλες τις ανάγκες που απαιτούνται για την αναλυτική παρουσίαση της τεχνικής του Ζώτου. Πέραν αυτών των μελετών, το λαούτο παρουσιάζεται και σε κάποια άλλα συγγράμματα τα οποία ωστόσο εξετάζουν την ιστορική παρουσία του οργάνου μέσα στην μουσική και όχι τις μουσικές δυνατότητες που έχει. Επίσης δεν υπάρχει βιβλιογραφία που να αναφέρεται διεξοδικά στα ταξίμια των λαϊκών δρόμων, καθώς και στην εναρμόνιση της δημοτικής μουσικής.

Τώρα, όσον αφορά το πρόσωπο του Ζώτου, τα μουσικολογικά συγγράμματα είναι μόνο 3. Τα συγγράμματα αυτά αποτελούν πτυχιακές εργασίες που έγιναν στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου (2 εργασίες), και στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (1 πρόσφατη εργασία). Οι δύο πρώτες είναι της Δέσποινας Βαμβακά[8], και του Δημήτρη

[7] Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί μουσικοί οργανοπαίχτες,* Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ. 12-15.

[8] Βαμβακά Δέσποινα, *Παράδοση και νεοτερικότητα, Η περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου,* Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Νοέμβριος 2007.

Σκότη[9], ενώ η τρίτη είναι αυτή του Σταύρου Παπασταύρου[10]. Ωστόσο, όπως καταλαβαίνουμε και από τους τίτλους των συγγραμμάτων, τουλάχιστον από τις δύο πρώτες πτυχιακές, ήταν δύσκολο να αλιευτούν πληροφορίες οι οποίες θα αφορούσαν άμεσα το δικό μας θέμα. Η πτυχιακή του Παπασταύρου, είναι πιο κοντά στο θέμα που διαπραγματευόμαστε, πράγμα το οποίο βοήθησε στην άντληση περισσότερων πληροφοριών.

Όσον αφορά την βιβλιογραφία η οποία αναφέρεται στους λαϊκούς δρόμους, είναι μεν μεγάλη αλλά πολλές φορές ανεπαρκής σε σχέση με τα στοιχεία που απαιτούνταν γι' αυτήν την πτυχιακή. Η συγκεκριμένη βιβλιογραφία αναφέρεται μόνο στα βασικά στοιχεία του κάθε δρόμου, όπως είναι τα διαστήματα της κάθε κλίμακας καθώς και οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται. Εκτός του συγγράμματος του Ν. Ανδρίκου[11], τα συγγράμματα δεν αναφέρονται καθόλου στην γενικότερη μελωδική ανάπτυξη του κάθε δρόμου, καθώς και στις κινήσεις που μπορεί αυτοί να κάνουν. Μέσα στα πλαίσια αυτά χρησιμοποιήθηκαν και συγγράμματα τα οποία αναφέρονται στο σύστημα των μακάμ, αφού περιγράφουν πλήρως τις μελωδικές συμπεριφορές, κινήσεις, στάσεις κ.λπ., γεγονός το οποίο βοήθησε σε μεγάλο βαθμό στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων μέσω μιας συγκριτικής προσέγγισης, καθώς και στην κατανόηση των πληροφοριών που δίνει ο Ζώτος για τον κάθε δρόμο.

Για την ολοκλήρωση της έρευνας έγινε χρήση της μεθόδου της συμμετοχικής παρατήρησης, μέθοδος η οποία ενδείκνυται για τέτοιου είδους θέματα όπως αυτό της μουσικολογικής ανάλυσης ενός προσώπου. Όπως αναφέρει άλλωστε και η Κυριαζή, η συμμετοχική παρατήρηση βοηθά στο να αποσπασθούν οι πληροφορίες από τον ερευνώμενο μέσα στον φυσικό του χώρο, και όχι σε κάποιο εργαστήριο ή στούντιο[12], πράγμα το οποίο, στην περίπτωση του Ζώτου, θα είχε αρνητικό αποτέλεσμα αφού η

---

[9] Σκότης Δημήτρης, *Η διδακτική μέθοδος του λαούτου, Μέσα από τις παραδειγματικές περιπτώσεις του Χρήστου Ζώτου και Δημήτρη Μυστακίδη,* Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Σεπτέμβριος 2008.

[10] Παπασταύρου Σταύρος, *Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του*, Πτυχιακή στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη Ιούνιος 2010.

[11] Ανδρίκος Νίκος, Σημειώσεις μαθήματος *Θεωρία λαϊκής μουσικής ΙΙ,* Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Οκτώβριος 2009.

[12]. Κυριαζή Νότα, *Η κοινωνιολογική έρευνα, Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1999, σελ. 245.

παρουσία του σε έναν οικείο χώρο δημιουργεί το αίσθημα της ελευθερίας το οποίο είναι απαιτούμενο για την σωστή διεξαγωγή της έρευνας. Ο ρόλος μου στην έρευνα αυτή, και γενικά στην όλη διαδικασία συλλογής υλικού, είναι αυτός του συμμετέχοντος παρατηρητή. Κάτι το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα την δήλωση της πρόθεσής μου, περί έρευνας, εξαρχής στον ερευνώμενο[13] με τον οποίο είχα επιπλέον αναπτύξει εδώ και χρόνια και την σχέση μαθητή-δασκάλου.

Η συγκεκριμένη μέθοδος, μας δίνει την ευκαιρία να εντρυφήσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο στις μουσικές πρακτικές που χρησιμοποιεί ο Ζώτος, και να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα πτυχές τις οποίες δύσκολα θα μπορούσαμε να καταλάβουμε χρησιμοποιώντας μια άλλη μέθοδο[14]. Θεωρώντας λοιπόν πως για να μελετήσουμε τα ζητήματα αυτά όσο το δυνατόν καλύτερα μπορούμε και με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, ήταν απαραίτητη η συμμετοχή στις διαδικασίες έρευνας για την εξαγωγή καλύτερων και κυρίως ασφαλέστερων συμπερασμάτων. Η Γκέφου-Μαδιανού αναφέρει εξάλλου πως: «*η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί μια στρατηγική για να αποκτήσει ο ανθρωπολόγος πρόσβαση σε δύσκολα προσεγγίσιμες πτυχές της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν απρόσιτες και άγνωστες*»[15].

Ωστόσο, μέσω της μεθόδου αυτής, η εξαγωγή απόλυτα αντικειμενικών συμπερασμάτων είναι δύσκολη έως αδύνατη μερικές φορές, καθώς πάντα υπάρχει η υποκειμενική πλευρά του ερευνητή[16], υποκειμενικότητα την οποία προσπαθήσαμε, όσο ήταν εφικτό, να περιορίσουμε και να απομονώσουμε. Γι' αυτό τον λόγο εξάλλου, τα συμπεράσματα αυτής της ποιοτικής μεθόδου, όπως είναι η συμμετοχική παρατήρηση, λόγω της ανυπέρβλητης υποκειμενικότητας του ερευνητή, δεν είναι απόλυτα και μπορούν να τροποποιηθούν ανά πάσα στιγμή[17]. Βέβαια, όπως αναφέρει και η Κυριαζή, όταν χρησιμοποιήσουμε την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης σε μια έρευνα, μειώνεται σε μεγάλο βαθμό ο κίνδυνος της εξαγωγής συμπερασμάτων,

[13] Για την στάση αυτή του ερευνητή βλ. Αυτόθι, σελ. 253-254.

[14] Αυτόθι, σελ. 250.

[15] Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία*, Ελληνικά γράμματα, ε' έκδοση, Αθήνα 1999, σελ. 239.

[16] Αυτόθι, σελ. 276.

[17] Αυτόθι, σελ. 271.

και γενικά μιας εικόνας, που θα εκφράζει τις αντιλήψεις μόνο του ερευνητή[18]. Γι' αυτό τον λόγο εξάλλου, η συμμετοχική παρατήρηση, ενδείκνυται για την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων, μέσα από την σκοπιά και των υποκειμένων και όχι μόνο αποκλειστικά από αυτήν του ερευνητή[19]. Η παρατήρηση, μέσα στα πλαίσια αυτά, μας δίνει την ευκαιρία να έχουμε την ερμηνεία των δεδομένων, από την πλευρά των υποκειμένων, πράγμα το οποίο βοηθά σε μεγάλο βαθμό στην καλύτερη ανάλυση των δεδομένων αυτών, για την ασφαλέστερη εξαγωγή συμπερασμάτων[20].

Παρόλα αυτά όμως, η τετραετής μαθητεία μου δίπλα στον Ζώτο στα πλαίσια του Τ.Ε.Ι. και ιδιαίτερα η επί 2 χρόνια συγκατοίκηση μαζί του, ήταν πράγματα τα οποία με βοήθησαν να καταλάβω καλύτερα τον χαρακτήρα του, να κατανοήσω τις συνήθειές του και προπάντων με βοήθησαν να κατανοήσω τους κώδικες επικοινωνίας που ο Ζώτος χρησιμοποιεί. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η παρουσία μου ως ερευνητή, κατά την διάρκεια συλλογής υλικού, δεν είχε αρνητική επίδραση, στον Ζώτο, ο οποίος είχε συνηθίσει πλέον την συνύπαρξη μαζί μου στον ίδιο χώρο, πράγμα που μείωσε σε μεγάλο βαθμό, την επιφυλακτικότητα που τυχόν μπορεί να διατηρούσε κατά την διάρκεια των συνεντεύξεων και των συναντήσεων[21] που αφορούσαν την πτυχιακή αυτή. Η Γκέφου-Μαδιανού μάλιστα, θεωρεί πως ο ερευνητής πρέπει να εδραιώσει αρχικά μια σχέση εμπιστοσύνης ανάμεσα σ' αυτόν και στον ερευνώμενο, σχέση η οποία θα βοηθήσει στην ευκολότερη απόσπαση πληροφοριών, οι οποίες θα χρησιμοποιηθούν στην εξαγωγή συμπερασμάτων[22].

Το γεγονός της ενασχόλησής μου με το λαούτο, βοήθησε αρκετά, στο να κατανοήσω κάποια στοιχεία και κάποιες πληροφορίες, στις οποίες ο Ζώτος, δεν στάθηκε και δεν ανέλυσε λεπτομερώς. Λόγω της θεώρησης των στοιχείων αυτών ως δεδομένα από τον Ζώτο, η αναφορά σε αυτά ήταν πολύ μικρή, πράγμα το οποίο κλήθηκα εγώ να ανατρέψω, μελετώντας και αναδεικνύοντας τα στοιχεία αυτά, όσο πιο λεπτομερέστατα γινόταν. Μέσα στα πλαίσια αυτά, η σχέση μου με το λαούτο είχε καταλυτικό ρόλο, όσον αφορά στον ασφαλή σχολιασμό των δεδομένων που

[18] Κυριαζή Ν. ο.π., σελ. 276.

[19] Αυτόθι, σελ. 275.

[20] Αυτόθι, σελ. 246.

[21] Γκέφου-Μαδιανού Δ. ο.π. σελ. 265.

[22] Αυτόθι, σελ. 262.

αποκόμισα από την συλλογή υλικού[23]. Βέβαια οι αναλύσεις που ακολουθούν, αποτελούν μακροσκελή κείμενα στα οποία διαχειρίζονται όροι, οι οποίοι προϋποθέτουν μια σχετική εμπειρία και εξοικείωση με τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται στην συστηματική μουσικολογία. Η επιλογή της απλοποίησης των σχολιασμών και των κειμένων θα είχε σαν αποτέλεσμα τα κείμενα να είναι πιο προσιτά μεν, αλλά ο κίνδυνος παράλειψης βασικών στοιχείων των τεχνικών του Ζώτου θα ήταν μεγάλος. Κάτω από αυτές τις συνθήκες προτιμήσαμε να παρουσιάσουμε τις τεχνικές αυτές αναλύοντας την παραμικρή λεπτομέρεια του μουσικού λόγου, γνωρίζοντας εκ των προτέρων την δυσκολία ανάγνωσης που επιφέρει τελικά μια πυκνή και με συχνές επαναλήψεις τεχνική γλώσσα.

Τα 4 χρόνια φοίτησής μου στο Τ.Ε.Ι, και η μαθητεία μου δίπλα στον Ζώτο, ήταν ευκαιρία για την συλλογή υλικού, το οποίο σε μεγάλο βαθμό συγκεντρώθηκε από τα μαθήματα που παρέδιδε ο Ζώτος στο Τμήμα, και από την διετή συγκατοίκηση που είχα μαζί του. Η ορθή ταξινόμηση του υλικού αυτού (ηχητικό στην αρχή και οπτικοακουστικό στη συνέχεια), και κυρίως η σειρά των μαθημάτων ανά επίπεδο, σειρά την οποία εφαρμόζει ο Ζώτος, διευκόλυνε σε μεγάλο βαθμό τα στάδια της έρευνας. Πέραν αυτών, έγιναν τρείς πολύωρες συνεντεύξεις (τον Μάιο του 2010 και τον Ιανουάριο του 2011), με αποκλειστικό περιεχόμενο τα θέματα που θα αφορούσαν την παρούσα εργασία. Οι συνεντεύξεις αυτές έγιναν με σκοπό την κάλυψη κενών που υπήρχαν στο ερευνητικό υλικό που μέχρι τότε είχα στην κατοχή μου. Εξάλλου, όπως αναφέρει και η Κυριαζή, οι συνεντεύξεις καθώς και οι πληροφορίες που αυτές περιέχουν, συμπληρώνουν σε μεγάλο βαθμό την παρατήρηση[24]. Λογικό είναι ο ερευνητής, κατά την διάρκεια της παρατήρησης καθώς και της συμμετοχής του σε αυτήν, να παραλείψει δεδομένα τα οποία είναι άκρως απαραίτητα για την μετέπειτα έρευνα. Μέσα στα πλαίσια αυτά, οι συνεντεύξεις που έγιναν κάλυψαν σημαντικά κενά που εντοπίζονταν στις πληροφορίες που συλλέχτηκαν αυτά τα 4 χρόνια.

Για την καλύτερη κατανόηση και ανάλυση των δεδομένων, έγινε μαγνητοσκόπηση των συνεντεύξεων, εν γνώσει του Ζώτου, με σκοπό να έχουμε στην κατοχή μας, μαζί με το ηχητικό και οπτικό υλικό, πράγμα το οποίο στην πορεία της

[23] Βλέπε σχετική αναφορά του Baily στην ιστοσελίδα, http://www.jstor.org/stable/3060663?seq=10 (τελευταία επίσκεψη 12/3/2011).

[24] Κυριαζή Ν. ο.π. σελ. 263.

έρευνας, αποδείχθηκε πολύ χρήσιμο. Θεωρήσαμε λοιπόν απαραίτητη την παρουσία κάμερας, αφού η ανάλυση των δρόμων και ειδικότερα των ταξιμιών και της εναρμόνισης, ήταν αναλύσεις που αν δεν υπήρχε οπτικό υλικό, θα ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθούν, ενώ αυξάνονταν και ο κίνδυνος λάθους, λόγω της κάθετης τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Ζώτος στο λαούτο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ο κίνδυνος αυτός περιορίστηκε σε μεγάλο βαθμό και το αποτέλεσμα, ήταν περισσότερο ασφαλές. Η Κυριαζή αναφέρει σχετικά: «*οι ερμηνείες που δίνουν οι ερωτώμενοι σε όσα συμβαίνουν, τα κίνητρα που τους ωθούν σε συγκεκριμένες συμπεριφορές* […] *διαπιστώνονται μέσω της συνέντευξης και αποτελούν μέτρο σύγκρισης για τις ερμηνείες και τα συμπεράσματα του ερευνητή*»[25].

Το πρώτο κεφάλαιο της πτυχιακής αυτής, διαπραγματεύεται το θέμα των λαϊκών δρόμων. Όπως θα δούμε στην συνέχεια, το θέμα των δρόμων, είναι πολύ σημαντικό για τον Ζώτο, γεγονός το οποίο φανερώνεται εντονότερα στην επιμονή του ίδιου του Ζώτου για την διδασκαλία των λαϊκών δρόμων. Στο κεφάλαιο αυτό, θα αναφέρουμε τους δρόμους που γνωρίζει ο Ζώτος, πως τους ταξινομεί αρχικά καθώς και με ποιό κριτήριο το κάνει. Θα δούμε την αντιστοιχία τους με ήχους της βυζαντινής μουσικής, τον διαχωρισμό τους σε πεντάχορδα και τετράχορδα, την κλίμακά τους, καθώς επίσης και τις δεσπόζουσες βαθμίδες, τις καταλήξεις και τις συγχορδίες που σχηματίζονται σε κάθε βαθμίδα της κλίμακας ξεχωριστά.

Στο επόμενο κεφάλαιο, θα περάσουμε σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης των δρόμων που αφορά στη γενικότερη ανάπτυξη που μπορεί να συναντήσουμε στις μελωδίες των δρόμων αυτών. Στην διάρκεια του κεφαλαίου αυτού θα αναλύσουμε τα ταξίμια που κάνει ο Ζώτος στον κάθε δρόμο ξεχωριστά. Θα δούμε το άνοιγμα της κάθε μελωδίας, την συμπεριφορά της, τις στάσεις και τις μελωδικές μεταβάσεις – μεταφορές (μετατροπίες). Θα δούμε για ποιόν λόγο γίνονται οι μεταβάσεις αυτές, που γίνονται, που οφείλονται, πως χαρακτηρίζονται, καθώς και με ποιόν τρόπο γίνονται μέσα στα ταξίμια του Ζώτου. Στο δεύτερο αυτό κεφάλαιο θα δούμε και κάποιες άλλες προτάσεις που αφορούν τις μελωδικές αναπτύξεις, προτάσεις που είναι μεν πιθανές αλλά δεν είδαμε στα ταξίμια του Ζώτου. Επίσης κάτι το οποίο θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε είναι η τυχόν χρήση όρων και ονοματολογίας μουσικών φαινομένων που ανήκουν στο σύστημα του μακάμ, και το κατά πόσο ο Ζώτος διαχειρίζεται τους

[25] Αυτόθι, σελ. 263.

όρους αυτούς, ειδικότερα τα διαστήματα των μακάμ, τα οποία ως επί το πλείστον είναι αδύνατο να αποτυπωθούν στο λαούτο λόγω του συγκερασμού του οργάνου. Γενικά θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τις μελωδικές συμπεριφορές και όλα τα στοιχεία που υπάρχουν στον κάθε δρόμο και πως αυτά αποτυπώνονται στα ταξίμια του Ζώτου. Στα δύο πρώτα αυτά κεφάλαια, θα χρησιμοποιήσουμε και βιβλιογραφικά στοιχεία από συγγράμματα που αναφέρονται στο λαούτο, στους δρόμους, καθώς και στα μακάμ, πράγμα το οποίο θα βοηθήσει στην καλύτερη κατανόηση των όσων θα αναλύσουμε καθώς και στην ασφαλέστερη εξαγωγή συμπερασμάτων[26].

Το τελευταίο θέμα που θα δούμε στην πτυχιακή αυτή, είναι το θέμα της εναρμόνισης. Η εναρμόνιση στον Ζώτο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, κυρίως λόγω του τρόπου με τον οποίο συνοδεύει τα κομμάτια. Η κάθετη τεχνική έχει ωθήσει την διαδικασία εναρμόνισης να ξεπεράσει τα στενά πλαίσια των απλών συγχορδιών, καθώς με τον Ζώτο, μπορεί να γίνει λόγος ουσιαστικά για μια ξεχωριστή μελωδική γραμμή εναρμόνισης. Θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε και να ερμηνεύσουμε τον τρόπο συνοδείας του Ζώτου ο οποίος δομείται από: α) τις επιλογές συγχορδιών που χρησιμοποιεί σε κάποια συγκεκριμένα κομμάτια, β) τις μελωδικές αναπτύξεις που συναντούμε στην εναρμόνιση των κομματιών αυτών, καθώς και τις σχέσεις τους με τις βασικές συγχορδίες, γ) τις όποιες αντιστικτικές μελωδικές γραμμές συνοδείας της μελωδίας, δ) από την χρήση ενός συνόλου ξένων φθόγγων, και μουσικών φράσεων γεφυρών οι οποίες επινοούνται ώστε να προετοιμάσουν την μελωδία . Στο κεφάλαιο αυτό χρησιμοποιούνται όροι της «κλασικής» αρμονίας και συστηματικής μουσικολογίας, πράγμα αναγκαίο για την καλύτερη ανάλυση και σχολιασμό.

Για την καλύτερη κατανόηση των όσων θα αναφερθούν στην συνέχεια παραθέτουμε έναν πίνακα ο οποίος αναφέρεται στα ονόματα των μακάμ[27], από τα οποία προέρχεται και η ονοματολογία που χρησιμοποιεί ο Ζώτος για τους δρόμους.

Ονομασία Τούρκικων μακάμ	**Ονομασία λαϊκών δρόμων που χρησιμοποιεί ο Ζώτος**
Çargâh	Τσαργκιάχ
Rast	Ράστ

[26] Αυτόθι, σελ. 248.

[27] Η ονοματολογία των μακάμ, αντλήθηκε από τον Ε. Βούλγαρη.

Segâh	Σεγκιάχ
Hüzzam	Χουζάμ
Müstear	Μουστάρ
Hicaz	Χιτζάζ
Hicazkâr	Χιτζασκιάρ
Eviç	Έβιντς
Uşşak	Ουσάκ
Kürdî	Κιουρντί
Karciğar	Κατσιγιάρ
Nikriz	Νικρίζ
Nihavend	Νιαβέντ
Neveser	Νεβεσέρ
Sabâ	Σαμπάχ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Στο κεφάλαιο αυτό θα μιλήσουμε για τους λαϊκούς δρόμους, τους οποίους γνωρίζει και διδάσκει ο Ζώτος. Η επιλογή του θέματος αυτού ήταν απαραίτητη, λόγω της ιδιαίτερης βαρύτητας που δίνει ο Ζώτος στο θέμα των λαϊκών δρόμων, αλλά και γενικά λόγω της ιδιαίτερης σημασίας που έχουν οι δρόμοι για την μελέτη της δημοτικής μουσικής η οποία είναι μονοφωνική, και διέπεται από αυτούς.

Το θέμα των δρόμων είναι πολύ συχνά αμφιλεγόμενο, και προκαλεί πολλές συζητήσεις και πολλές διαφορετικές απόψεις. Αυτό οφείλεται σε πολλούς παράγοντες και σε πολλές αιτίες, όπως για παράδειγμα η σύγχυση ονομάτων που προκαλείται από την ταύτιση δρόμων με κοινή διαστηματική σύνθεση αλλά με τελείως διαφορετική μορφολογία, η θεμελίωση πολλών δρόμων στην ίδια βαθμίδα[28], η ίδια ονομασία φθόγγου, πενταχόρδου, δρόμου[29] κ.α. Μέσα στα πλαίσια αυτά το ζήτημα των λαϊκών δρόμων και πιο συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο τους αντιλαμβάνεται και διαχειρίζεται ο Ζώτος είναι πολύ σημαντικό για την εξέλιξη της εργασίας αυτής.

Ο Ζώτος θεωρεί πως οι δρόμοι είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της δημοτικής μουσικής, και χωρίς αυτό είναι δύσκολο να προχωρήσει κανείς στην μελέτη της. Γι' αυτό τον λόγο και ο ίδιος στα πρώτα μαθήματα του λαούτου, διδάσκει τους λαϊκούς δρόμους και επιμένει ιδιαίτερα πάνω στην διδασκαλία αυτού του θέματος. Οι δρόμοι κατά τον Ζώτο, δεν είναι απλά μια κλίμακα. Είναι ένα σύνολο μουσικών ιδιαιτεροτήτων και μουσικών χαρακτηριστικών, τα οποία συναντάμε στην ανάπτυξή τους. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι λαϊκοί δρόμοι, προέρχονται από την ένωση πενταχόρδων και τετραχόρδων, κάτι το οποίο φαίνεται καθαρά, στις μελωδικές αναπτύξεις των κομματιών τα οποία ανήκουν στους δρόμους αυτούς. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, δεν μιλάμε για μια μεμονωμένη κλίμακα, αλλά για ένα σύνολο

---

[28] Ανδρίκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσής τους», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010 σελ. 97.

[29] Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940,* Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Fagotto, Αθήνα 2006 σελ. 26.

χαρακτηριστικών και ιδιαιτεροτήτων, αλλά και για ένα σύνολο κανόνων που διέπουν την συνολική ανάπτυξή τους.

Ωστόσο καλό θα ήταν να τονίσουμε πως στο πρώτο αυτό κεφάλαιο, δεν θα εξετάσουμε την γενικότερη μελωδική πορεία του κάθε δρόμου (seyir)[30]. Δεν θα εξετάσουμε τις έλξεις, τις μεταφορές σε άλλους δρόμους, τις χαρακτηριστικές κινήσεις του κάθε δρόμου κ.α. διότι αυτά θα τα δούμε εκτενέστερα στο δεύτερο κεφάλαιο, που αφορά στην ανάλυση των ταξιμιών. Στο κεφάλαιο αυτό, θα μείνουμε στα βασικά χαρακτηριστικά του κάθε δρόμου, τα οποία είναι η κλίμακά του, η αντιστοιχία τους με κάποιον ήχο της βυζαντινής μουσικής, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι πτώσεις, οι συγχορδίες καθώς και τα πεντάχορδα και τα τετράχορδα στα οποία χωρίζεται ο κάθε δρόμος. Αυτό το κάνουμε διότι καλό είναι πρώτα να ξεκαθαρίσουμε όλα τα βασικά χαρακτηριστικά που έχει ο κάθε δρόμος κατά τον Ζώτο, πριν μιλήσουμε για τις γενικότερες κινήσεις που μπορεί να κάνει η μελωδία κατά την ανάπτυξη τους.

Στο σημείο αυτό, θα παρουσιάσουμε την άποψη μερικών συγγραφέων για το θέμα των δρόμων, συγγραφείς τους οποίους θα συναντήσουμε πολλές φορές κατά την διάρκεια των κεφαλαίων που ακολουθούν. Ο Μυστακίδης, αναφέρει πως στην μουσική της Ανατολής, μουσική από την οποία είναι άμεσα επηρεασμένη η δημοτική μουσική της Ελλάδας, οι κλίμακες αντιμετωπίζονται ως συνδυασμός επιμέρους υπομονάδων, η διαχείριση των οποίων είναι και θεωρητική αλλά και πρακτική καθώς βοηθά στην εξέλιξη μελωδιών και αυτοσχεδιασμών[31]. Στο θέμα των υπομονάδων, εμμένει και η άποψη του Παγιάτη, ο οποίος αρκείται μόνο στο να πεί πως η μελωδική γραμμή του κάθε δρόμου, είναι η ένωση πενταχόρδων και τετραχόρδων[32].

Η ταύτιση λαϊκών δρόμων με μακάμ και τρόπους είναι πολύ συχνή, ταύτιση η οποία οφείλεται στην κοινή ονοματολογία που έχουν οι δρόμοι με κάποια μακάμ. Ωστόσο, αν συγκρίνουμε τις κινήσεις λαϊκών δρόμων με μακάμ, βλέπουμε πως η ταύτιση αυτή δεν είναι τυχαία. Βρίσκουμε πολλά κοινά σημεία, τουλάχιστον ως προς τις μελωδικές αναπτύξεις και τις διαθέσεις της μελωδίας, αφού δεν μπορούν να ταυτιστούν διαστηματικά, τουλάχιστον σε συγκερασμένα όργανα όπως είναι το

[30] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 100.

[31] Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης,* Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004 σελ. 75.

[32] Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992 σελ. 8.

λαούτο. Εξάλλου είναι γνωστό πως οι λαϊκοί δρόμοι προέρχονται από τα μακάμ, και η σύγχυση που επικρατεί είναι λογική λόγω της γεωγραφικής θέσης της Ελλάδας με την Τουρκία και γενικότερα με χώρες της Ανατολικής Μεσογείου[33]. Κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν είναι απαγορευτική η αναφορά σε συγγράμματα τα οποία πραγματεύονται τρόπους ή μακάμ, κατά την διάρκεια του κεφαλαίου. Λογικό είναι να μην μπορούν να ταυτιστούν με τους λαϊκούς δρόμους που μπορεί να παίξει το λαούτο, λόγω του συγκερασμού, αλλά μην ξεχνάμε πως το λαούτο, είναι μέρος μιας μουσικής παράδοσης, η οποία κατά κύριο λόγω βασίζεται σε μουσικά συστήματα όπως τα μακάμ λόγω της έντονης τροπικής συμπεριφοράς της.

Καλό θα ήταν να αναφέρουμε και κάποιες απόψεις για το σύστημα των μακάμ, οι οποίες θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε το μακάμ και κυρίως να δούμε αν η μουσική τους σύσταση έχει κοινά σημεία με την σύσταση των λαϊκών δρόμων, για τους οποίους μιλήσαμε πιο πάνω. Ο Βούλγαρης μιλώντας για τα μακάμ, αναφέρει πως αυτά, σε καμία περίπτωση, δεν ταυτίζονται με κλίμακες. Τα μακάμ, είναι συνθέσεις πολλών διαφορετικών στοιχείων, όπως είναι δεσπόζοντες φθόγγοι, έλξεις, τετράχορδα, ιδιαίτερες φράσεις, μελωδικές αναπτύξεις κ.α. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, για να χαρακτηρίσουμε κάτι σαν μακάμ, πρέπει να έχουμε λάβει υπόψη μας την ύπαρξη όλων αυτών των χαρακτηριστικών[34]. Ο Κηλτζανίδης αναφέρει πως τα μακάμ, είναι ίδια με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής. Το μόνο που αλλάζει είναι η ονομασία τους[35]. Ο Μαυροειδής, μιλώντας για τους τρόπους, θεωρεί πως οι τρόποι, ουσιαστικά είναι μια διαδοχή διαστημάτων μέσα σε μια κλίμακα, διαδοχή η οποία δεν είναι γνωστή σε εμάς διότι ξεφεύγει από τα πλαίσια του ματζόρε και μινόρε της ευρωπαϊκής μουσικής. Ουσιαστικά, όπως γράφει, είναι διάφορα σχήματα διαδοχής των βημάτων της κλίμακας, που καθορίζουν κάθε φορά έναν καινούριο τρόπο. Αναφέρει, πως στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, οι τρόποι είναι πολλοί, ενώ η κλίμακα του κάθε τρόπου είναι ένα μόνο στοιχείο, κάτι το οποίο φαίνεται και

[33]Σινόπουλος Σωκράτης, «Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010 σελ. 108-109.

[34] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 26.

[35] Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής*, Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 1991 σελ. 11.

στην βυζαντινή μουσική[36]. Ο Signell τέλος, αναφέρει πως το μακάμ, αν το εξετάσουμε σαν απλή κλίμακα, θα έχουμε έναν άψυχο σκελετό. Το κάθε μακάμ, έχει το δικό του ξεχωριστό seyir, το οποίο αποτελείται από μια συγκεκριμένη αρχή, μέση και τέλος. Είναι μεν μια κλίμακα, αλλά αυτό είναι μόνο το αρχικό χαρακτηριστικό του κάθε μακάμ, διότι μετέπειτα ακολουθούν πολλά στοιχεία που το χαρακτηρίζουν τα οποία σε κάθε μακάμ, είναι διαφορετικά. Το κάθε μακάμ, έχει δικό του σύνολο κανόνων, ενώ παράλληλα χωρίζονται σε πεντάχορδα και τετράχορδα[37]

Τα συγγράμματα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν εκτενέστερα στο κεφάλαιο αυτό, για την καλύτερη κατανόηση των όσων διαπραγματεύεται ο Ζώτος, είναι του Ε. Βούλγαρη, του Μ. Μαυροειδή, του Χ. Τσιαμούλη, του Δ. Μυστακίδη, του Χ. Παγιάτη, του Δ. Γρηγοριάδη και οι σημειώσεις του μαθήματος Θεωρία ΙΙ του Ν. Ανδρίκου του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Όλα τα συγγράμματα χρησιμοποιούν την μέθοδο της μετακινούμενης βάσης. Ειδικότερα με τα συγγράμματα που χρησιμοποιούν μόνο την ορολογία των μακάμ, η ταύτιση των βαθμίδων δεν θα μπορούσε να είναι απόλυτη λόγω της διαφορετικής τονικότητας που παρουσιάζει τους δρόμους ο Ζώτος. Στην παρούσα εργασία λοιπόν, ταυτίζουμε τους φθόγγους της ανατολικής μουσικής, με τις βαθμίδες της δυτικής και όχι με το όνομα της νότας π.χ. Ράστ = I, Νεβά = V. Ωστόσο, αυτή η αντιστοιχία δεν παραμένει ίδια σε όλους τους δρόμους, λόγω της θεμελίωσης του μακάμ σε έναν φθόγγο μόνο. Στο Ράστ για παράδειγμα, Ράστ = I, Νεβά = V. Στο Ουσάκ είναι Ράστ = VII, Νεβά = IV, αφού το Ουσάκ, θεμελιώνεται ένα φθόγγο πάνω από εκεί που θεμελιώνεται το Ράστ, δηλαδή στο φθόγγο Ντουγκιάχ. Επιπλέον σημαντικό είναι να τονίσουμε ένα ακόμη σημείο που χρειάζεται προσοχή πριν προχωρήσουμε στο κυρίως κείμενο αυτού του κεφαλαίου. Οι συγχορδίες του κάθε δρόμου που παρουσιάζονται από τους άλλους συγγραφείς, βασίζονται στις βαθμίδες που βλέπουμε στα συγγράμματά τους και όχι στις βαθμίδες που θα παρουσιάσουμε εδώ. Δηλαδή για παράδειγμα αναφερόμενοι στον Μυστακίδη για τις συγχορδίες του Ράστ, λέμε πως ο συγγραφέας θεωρεί ως κύριες τις συγχορδίες της I, II, IV και V βαθμίδας. Αυτό που θέλουμε να τονίσουμε

---

[36] Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ,* Faggoto, Αθήνα 1999 σελ. 19-20.

[37] Signell Karl L., *Makam: Modal practice in Turkish Art Music,* Usul Editions, Nokomis Florida 2004, σελ. 16, 22, 49.

είναι πως δεν μιλάμε για τις βαθμίδες που παρουσιάζουμε στην συγκεκριμένη εργασία, αλλά για τις βαθμίδες που παρουσιάζονται στο σύγγραμμα του Μυστακίδη.

Η τονικότητα των δρόμων που θα εξετάσουμε στο κεφάλαιο αυτό είναι διαφορετική από τα συγγράμματα τα οποία μελετήθηκαν. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, πως ο Ζώτος θεωρεί πως οι δρόμοι δεν έχουν μια συγκεκριμένη τονική βάση. Η τονική βάση του δρόμου, μπορεί να αλλάξει ανά πάσα στιγμή, και αυτό εξαρτάται άμεσα από την φωνητική έκταση του ερμηνευτή, και ιδιαίτερα από το κούρδισμα του σολιστικού οργάνου. Αυτό προέρχεται από την χρησιμοποίηση των όρων της ευρωπαϊκής μουσικής, τουλάχιστον στα ονόματα των φθόγγων και στις συγχορδίες. Στο θέμα αυτό ο Ζώτος αντιλαμβάνεται τους δρόμους βασιζόμενος στην ευρωπαϊκή μουσική στην οποία όλες σχεδόν οι τονικότητες είναι πιθανές. Οι τονικές βάσεις οι οποίες επιλέχτηκαν είναι καθαρά επιλογή του ίδιου του Ζώτου. Οι δρόμοι οι οποίοι είναι Ματζόρε, εξετάζονται από τονικότητα Ντο και οι δρόμοι Μινόρε από τονικότητα Λα. Οι πεντατονικές κλίμακες, εξετάζονται από Σολ. Οι τονικές αυτές, είναι τονικές οι οποίες, λόγω της θέσης στην ταστιέρα του οργάνου[38], βοηθούν στην ευκολότερη διαχείριση των συγκεκριμένων δρόμων και κλιμάκων, έτσι ώστε να είναι πιο σαφή τα χαρακτηριστικά τους.

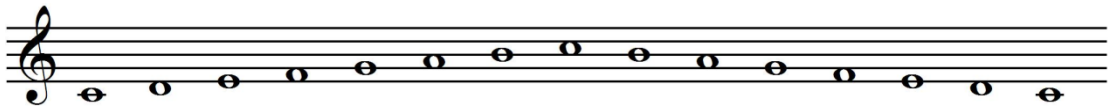
Η σειρά παρουσίασης των δρόμων δεν είναι τυχαία. Ο Ζώτος, τουλάχιστον στο θέμα παρουσίασης των βασικών στοιχείων των δρόμων, τα οποία θα δούμε στο κεφάλαιο αυτό, τους ομαδοποιεί σε Ματζόρε και Μινόρε. Αυτό προκύπτει από την συγχορδία αναφοράς του κάθε δρόμου, δηλαδή αυτή της βάσης. Ο Ζώτος σκέφτεται τελείως αρμονικά, στα πρότυπα της ευρωπαϊκής μουσικής, αφού όσοι δρόμοι σχηματίζουν στην τονική τους συγχορδία ματζόρε, τους κατατάσσει στην ίδια ομάδα. Κάτι αντίστοιχο κάνει και στους δρόμους που σχηματίζουν στην θεμέλιο μινόρε συγχορδία. Τις πεντατονικές κλίμακες, τις θεωρεί ο ίδιος ξεχωριστή κατηγορία, και τις ομαδοποιεί με κριτήριο το ιδιαίτερο γνώρισμα της πεντατονίας και της περιοχής στην οποία τις συναντούμε. Στην κατηγορία αυτή δεν φαίνεται να επηρεάζεται από την συγχορδία που σχηματίζεται στην τονική τους, γι αυτό και οι πεντατονικές κλίμακες δεν χαρακτηρίζονται.

[38] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 40.

Δρόμοι και τα βασικά στοιχεία τους

ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ

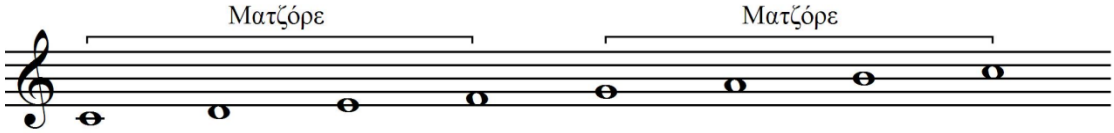
Το Τσαργκιάχ, σύμφωνα με τον Ζώτο, λέγεται και απλό ή καθαρό ματζόρε. Το Τσαργκιάχ ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Ράστ, και έχει ως εξής:



Η κλίμακα Τσαργκιά, βλέπουμε να αναφέρεται στον Πυργιώτη και ως Ιωνική, Μείζονα, Μπιλαβάλ, Τσαργκιάχ, Μαχούρ ή Ράστ[39].

Ο Ζώτος ταυτίζει το Τσαργκιάχ με τον Γ΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής, αντιστοιχία στην οποία συμφωνεί ο Τσιαμούλης καθώς και ο Μαυροειδής ο οποίος ωστόσο ταυτίζει το αραβικό Τσαργκιάχ με τον Γ΄ ήχο[40].

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ο δρόμος Τσαργκιάχ αποτελείται από δύο διαζευγμένα τετράχορδα Ματζόρε που έχουν την εξής μορφή:



Ο Μυστακίδης[41] χωρίζει τον δρόμο Τσαργκιάχ σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα, τα οποία όμως σε αντίθεση με τον Ζώτο, είναι Ράστ, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Παγιάτης[42]. Ο Βούλγαρης απ' την άλλη, αναφερόμενος στον Τσαργκιάχ, το διακρίνει σε δυο περιπτώσεις. Στην α΄ περίπτωση, χωρίζει τον τρόπο Τσαργκιάχ σε ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο Τσαργκιάχ, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα στην οποία είναι θεμελιωμένο το τετράχορδο, ενώ το πεντάχορδο στην βάση. Στην δεύτερη περίπτωση έχουμε πεντάχορδο Τσαργκιάχ και τετράχορδο Ουσάκ[43]. Ο Μαυροειδής, παρατηρούμε, πως ανάμεσα στους πέντε διαχωρισμούς του αραβικού

---

[39] Πυργιώτης Δημήτρης, *Θησαυρός μουσικών κλιμάκων,* Faggoto, Αθήνα 2003 σελ. 127.

[40] Τσιαμούλης Χρίστος-Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης,* Δόμος, Αθήνα 1998 σελ. 299, Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 264.

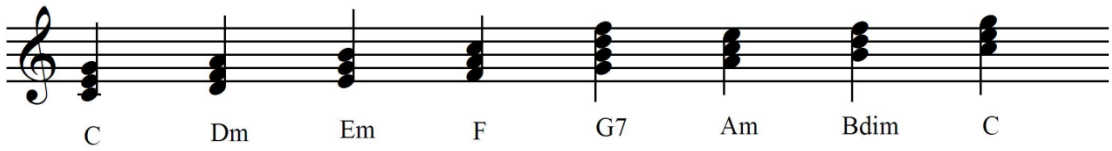
[41] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 82.

[42] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ.31.

[43] Βούλγαρης Ε.-Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 32.

μακάμ Τσαργκιάχ, (μιλάμε για το αραβικό, διότι το Τούρκικο δεν έχει καμία σχέση με αυτό που παρουσιάζει ο Ζώτος. Μέσα στα πλαίσια αυτά, επιλέξαμε να μην αναφερθούμε σε αυτό, αλλά μόνο στο αραβικό) ως βασικό παρουσιάζει ένα τετράχορδο Ράστ το οποίο θεμελιώνεται στην βαθμίδα Ράστ (I) και σε ένα πεντάχορδο Τσαργκιάχ τα οποία ενώνονται στη βαθμίδα Τσαργκιάχ (IV). Ωστόσο ο Μαυροειδής αναφέρει πως το τετράχορδο Ράστ έχει την δυνατότητα να μετατραπεί σε Τσαργκιάχ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Ράστ[44], διαχωρισμός ο οποίος συμφωνεί σε πολλά σημεία, με τον διαχωρισμό που παρουσιάζει ο Ζώτος.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Οι κύριες είναι οι συγχορδίες της I, IV, V βαθμίδας, ενώ οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Μυστακίδης[45], ενώ ο Ανδρίκος χρησιμοποιεί σαν κύριες τις συγχορδίες της I και της V βαθμίδας[46]. Παρατηρούμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί την V^7, πράγμα που συνάντησα μόνο στον Παγιάτη, ο οποίος τοποθετεί μεν την V στις κύριες συγχορδίες, αλλά και την V^7 μέσα σ' αυτές, σαν εναλλακτική[47]. Την συγχορδία αυτήν ο Ζώτος την χρησιμοποιεί για αισθητικούς λόγους και προσωπικής του προτίμησής καθώς όπως λέει και ο ίδιος «*γεμίζει περισσότερο το αυτί με την V^7*», την ύπαρξη της οποίας δεν κατατάσσει σε κάποιο θεωρητικό πλαίσιο.

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I-IV-V

Καταληκτικές συγχορδίες: V^7 I

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, όπως γράφει και ο Βούλγαρης[48].

---

[44] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 263.

[45] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 82.

[46] Ανδρίκος Ν. [2009], ο.π. σελ. 13.

[47] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 31.

[48] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 32.

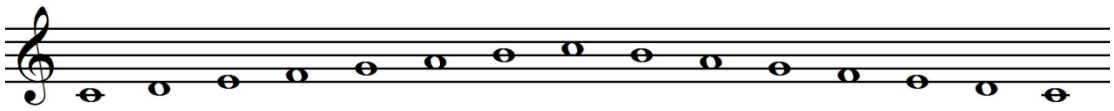
Στον δρόμο Τσαργκιάχ κατατάσσονται τα παρακάτω τραγούδια:

1. *Μπεράτι Θεσσαλίας* (Τσαργκιά-Πεντατονική ματζόρε)
2. *Νταϊλιάνα,* τσάμικο Θεσσαλίας (Τσαργκιά-Πεντατονική ματζόρε)

Σύμφωνα με τον Ζώτο τραγούδια σε δρόμο Τσαργκιάχ στην δημοτική μουσική δεν υπάρχουν πολλά. Τα περισσότερα από Τσαργκιάχ αλλάζουν σε πεντανονική ματζόρε. Ο Ζώτος θεωρεί πως ο δρόμος Τσαργκιάχ μοιάζει πολύ με τον δρόμο Ράστ που πολλοί τους μπερδεύουν. Εκεί οφείλεται και το ότι πολλές φορές διαβάζουμε τραγούδια όπως το *Μήλο μου κόκκινο* για Τσαργκιάχ ενώ στην πραγματικότητα είναι Ράστ. Λόγω όμως του συγκερασμού στο λαούτο, θα παιχτούν ως ματζόρε.

Ράστ

Το Ράστ είναι ο δρόμος ο οποίος έχει δώσει το όνομα του στην οικογένεια που ανήκει ο ίδιος αλλά και ο δρόμος Τσαργκιάχ. Ο δρόμος Ράστ είναι:



Σύμφωνα με τον Ζώτο ο δρόμος Ράστ είναι ο Πλάγιος του Δ΄ στην βυζαντινή μουσική πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Τσιαμούλης[49]. Στην κλίμακα που έχω παραθέσει είναι οι νότες που παίζει ο Ζώτος στο λαούτο λόγω συγκερασμένου τρόπου. Σε συζητήσεις μαζί του, θεωρεί πως το Ραστ μοιάζει μεν με τον Πλάγιο του Δ΄, αλλά η III και η VII είναι χαμηλωμένες κατά 4,5 μόρια (στο βυζαντινό σύστημα). Όμως λόγω του συγκερασμού, αναγκαζόμαστε να παίζουμε στο λαούτο την III και την VII ως φυσικές. Ο Μαυροειδής ωστόσο γράφει πως η III και η VII βαθμίδα είναι χαμηλωμένες μεν αλλά κατά 1,33 τμήματα της βυζαντινής μουσικής, τμήματα τα οποία τα αναφέρει και στον Πλάγιο του Δ΄ κατά την μεταφορά του σε πεντάγραμμο[50]. Ο Βούλγαρης βλέπουμε πως στην παρουσίαση του Ράστ, αναφέρει την III και την VII βαθμίδα χαμηλωμένες κατά 1 κόμμα[51]. Ο Μυστακίδης στην παρουσίαση του Ράστ διαφέρει με την παρουσίαση του Ράστ από τον Ζώτο. Ο

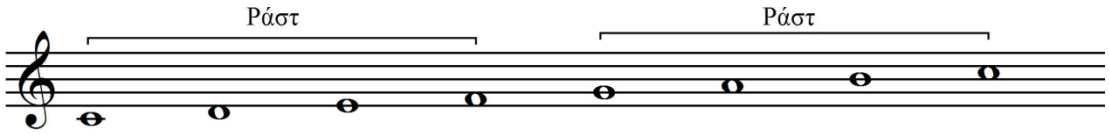
[49] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 295.

[50] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 263.

[51] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

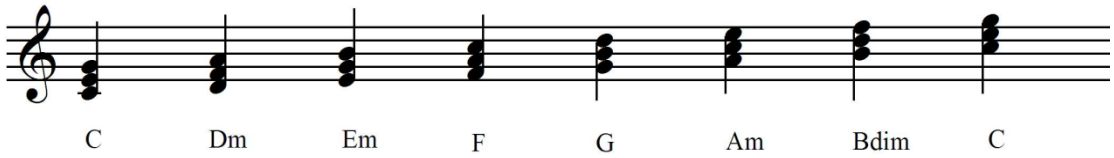
Μυστακίδης[52] υποστηρίζει πως κατά την κατάβαση του δρόμου, η VII είναι χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο, θεωρία στην οποία συμφωνεί ο Γρηγοριάδης[53] αλλά και ο Παγιάτης[54].

Ο Ζώτος υποστηρίζει πως ο δρόμος Ράστ χωρίζεται σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα Ράστ που έχουν την εξής μορφή:



Σ' αυτόν τον χωρισμό του δρόμου σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα, συμφωνεί ο Μυστακίδης[55] ο οποίος έχει την ίδια παρατήρηση, σε σχέση με τον Ανδρίκο[56] ο οποίος προτείνει και χωρισμό σε ένα πεντάχορδο Ράστ και ένα τετράχορδο Ράστ στην V βαθμίδα, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης[57]. Ο Γρηγοριάδης[58] ωστόσο βλέπουμε πως δεν χωρίζει τον δρόμο σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα αλλά τον διαχωρίζει σε ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο Ράστ, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα, ανάποδα δηλαδή με αυτό που παρουσιάζει ο Ανδρίκος, θεωρία στην οποία συμφωνεί και ο Μαυροειδής[59], ενώ ο Παγιάτης τον δρόμο Ράστ δεν τον παρουσιάζει χωρισμένο σε πεντάχορδα ή τετράχορδα[60].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν είναι:



Οι κύριες συγχορδίες του δρόμου Ράστ είναι οι συγχορδίες της I, II, IV, V βαθμίδας και οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Σ' αυτόν τον διαχωρισμό των

[52] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 114.

[53] Γρηγοριάδης Δημήτρης, *Το λαούτο*, ΝΤΟΡΕΜΙ, Θεσσαλονίκη 2002 σελ. 63.

[54] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 35.

[55] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 114.

[56] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 5.

[57] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

[58] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 63.

[59] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 215.

[60] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 35.

συγχορδιών σε κύριες και δευτερεύουσες, συμφωνεί και ο Μυστακίδης[61] ενώ στον Γρηγοριάδη παρατηρούμε πως αναφέρονται ως οι κύριες συγχορδίες η I, II, IV, V και η VIIdim[62]. Ο Παγιάτης από την άλλη αναφέρει την συγχορδία της VII βαθμίδας χωρίς ντιμινουίτα αλλά σαν φυσική ματζόρε καθώς και την συγχορδία της V βαθμίδας την οποία την χρησιμοποιεί με δομή μινόρε. Οι κύριες συγχορδίες, συμπληρώνονται στον Παγιάτη με την παρουσία των συγχορδιών της I και IV βαθμίδας[63]. Λόγω της «μαλακότητας» του δρόμου αλλά και των έντονων έλξεων σε μια μελωδία Ράστ ο Ζώτος θεωρεί πως η V συγχορδία δεν πρέπει να είναι V^7, παρόλο που οι έλξεις αυτές δεν μπορούν να αποδοθούν απόλυτα στο λαούτο. Η συγχορδία λοιπόν αυτή, είναι το ένα σημείο διαφοράς, ανάμεσα στους δύο δρόμους[64]. Ο Ανδρίκος την V^7 την χρησιμοποιεί σαν εναλλακτική μαζί με την V στις σημειώσεις του[65]. Επίσης μία ακόμη παρατήρηση που κάνει είναι και η στάση της μελωδίας στην II βαθμίδα σχηματίζοντας Ουσάκ, σύμφωνα με τον Ζώτο, παρατήρηση την οποία κάνει και ο Μυστακίδης[66]. Η παρατήρηση αυτήν είναι το άλλο σημείο στο οποίο διαφέρει το Ράστ με τον δρόμο Τσαργκιάχ.

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, II, IV, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V I

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου. Στην κατάληξη αυτή συμφωνεί και ο Βούλγαρης[67].

Στον δρόμο Ράστ κατατάσσονται τα παρακάτω τραγούδια:

1. *Τα αστέρια βασιλεύουνε* (τσάμικο)
2. *Κλαίνε θρηνούνε τα βουνά* (τσάμικου Ξηρόμερου)
3. *Μαργιόλικο* (τσάμικο Ξηρόμερου)

---

[61] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 114.

[62] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 63.

[63] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 35.

[64] Βλ. παραπάνω παρουσίαση του δρόμου Τσαργκιάχ, σελ. 19-20.

[65] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 6.

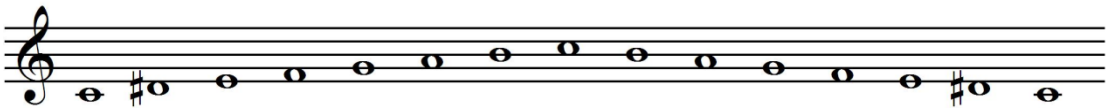
[66] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 114.

[67] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

4. *Έφταιξα συμπάθησέ με* (καλαματιανό)
5. *Ω πω πω Μαρία* (καλαματιανό)
6. *Ωραία που 'ναι η νύφη μας* (καλαματιανό)

Σεγκιάχ

Ο δρόμος Σεγκιάχ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Χουζάμ και το Μουστάρ, δρόμοι στους οποίους θα αναφερθούμε στην συνέχεια. Ο δρόμος Σεγκιάχ είναι ο εξής:



Παρατηρήσαμε πως ο Μυστακίδης[68] καθώς και ο Παγιάτης[69], ως δρόμο Σεγκιάχ παρουσιάζουν τον δρόμο Χουζάμ, ενώ ο Ανδρίκος δεν παρουσιάζει το Σεγκιάχ σαν ολόκληρο δρόμο αλλά μόνο σαν τρίχορδο[70]. Ο Πυργιώτης αναφέρεται στην κλίμακα Σεγκιάχ ως Ιωνική με 2^{ας} αυξημένο[71].

Ο Ζώτος ταυτίζει τον δρόμο Σεγκιάχ με τον Τέταρτο ήχο της βυζαντινής μουσικής (Λέγετος). Σύμφωνα με τον Μαυροειδή[72], ο ήχος που αντιστοιχεί στο Σεγκιάχ είναι ο Λέγετος καθώς αναφέρει ότι ο Δ΄ και ο Λέγετος είναι διαφορετικοί ήχοι παρόλο που ο χαρακτηρισμός του Λεγέτου ως Τέταρτου συναντάται στα ειρμολογικά μέλη, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Κωνσταντίνου[73]. Ο Τσιαμούλης απ' την άλλη θεωρεί πως το Σεγκιάχ αντιστοιχεί στον Πλάγιο του Β΄ διατονικό[74] Ο Γρηγοριάδης αναφέρει, όπως ο Ζώτος, πως ο δρόμος Σεγκιάχ αντιστοιχεί στον Τέταρτο Λέγετο της βυζαντινής μουσικής[75].

---

[68] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 176.

[69] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 41.

[70] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 11.

[71] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 138.

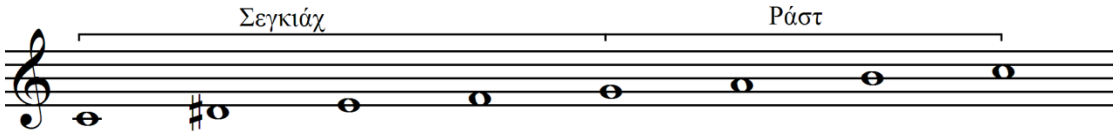
[72] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 124.

[73] Κωνσταντίνου Γεώργιος, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντίνου Γεώργιος, Αθήνα 2003, σελ. 188.

[74] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 298.

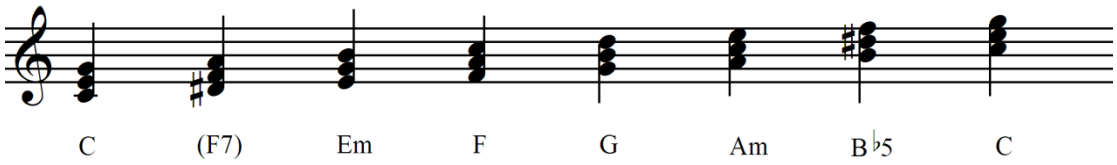
[75] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 81.

Ο Ζώτος χωρίζει τον δρόμο Σεγκιάχ σε ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο. Το πρώτο είναι το Σεγκιάχ και το δεύτερο Ράστ.



Σε δυο τετράχορδα Σεγκιάχ και Ράστ τον συναντάμε στον Μυστακίδη[76] και στον Παγιάτη[77] μόνο που το πρώτο τετράχορδο το ονοματίζουν ως Χουζάμ, ενώ ο Μαυροειδής χωρίζει το μακάμ Σεγκιάχ σε ένα τρίχορδο Σεγκιάχ το οποίο ξεκινάει από την βαθμίδα Σεγκιάχ (III) και ένα τετράχορδο Ράστ το οποίο ξεκινά από την βαθμίδα Νεβά (V) [78]. Τον χωρισμό αυτόν τον συναντάμε και στον Βούλγαρη, οποίος ωστόσο παρουσιάζει και ένα ακόμη διαχωρισμό. Ένα πεντάχορδο Σεγκιάχ θεμελιωμένο στην αντίστοιχη βαθμίδα που ενώνεται με ένα τετράχορδο Σεγκιάχ στην βαθμίδα Εβίτς στην οποία και ενώνονται[79].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Οι βασικές συγχορδίες του δρόμου είναι οι συγχορδίες της I,IV,V. Η συγχορδία της V βαθμίδας, είναι σε δομή ματζόρε, αφού το Ρε δίεση της κλίμακας αναιρείται. Αυτό οφείλεται στην θεμελίωση τετραχόρδου Ράστ στην V βαθμίδα, πράγμα το οποίο θέλει συγχορδία ματζόρε στην συγκεκριμένη βαθμίδα, σύμφωνα με τον Ζώτο. Οι υπόλοιπες συγχορδίες είναι δευτερεύουσες. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να κάνουμε μια παρατήρηση, όσον αφορά την συγχορδία της II βαθμίδας. Η συγκεκριμένη συγχορδία δεν παραπέμπει σε κάποια γνωστή δομή. Στην πράξη όμως φαίνεται πως είναι η F^7 με την έβδομή της νότα στο μπάσο καθώς Ρε δίεση και Μι ύφεση έχουν εναρμόνια σχέση[80]. Τα ίδια χαρακτηριστικά, όσον αφορά τις συγχορδίες, συναντάμε

[76] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 162.

[77] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 38.

[78] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 257.

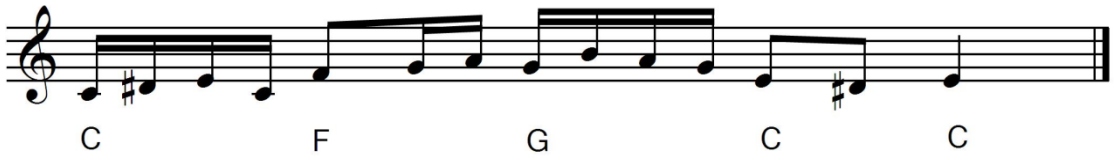
[79] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 30.

[80] Ulrich M. *Άτλας της μουσικής* τόμος I, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2005 σελ. 85.

στο βιβλίο του Μυστακίδη[81] βέβαια με όνομα δρόμου Χουζάμ αλλά και του Παγιάτη, που επίσης συναντάμε το ονοματολογικό πρόβλημα, με μία διαφορά στην V, η οποία υποστηρίζει πως την συγκεκριμένη συγχορδία μπορούμε να συναντήσουμε και μεθ' εβδόμης[82]. Ο Γρηγοριάδης[83] υποστηρίζει ότι οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στο Σεγκιάχ είναι η I και η V αλλά αχαρακτήριστες, δηλαδή χωρίς την παρουσία της 3ης νότας της συγχορδίας, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Ανδρίκος[84].

Ο δρόμος Σεγκιάχ, όπως και ο δρόμος Χουζάμ, για τον οποίο θα μιλήσουμε στην συνέχεια, σύμφωνα με τον Ζώτο έχει μια ιδιαιτερότητα κατά την εναρμόνισή του. Τα «συνοδευτικά όργανα», όπως λέει και ο ίδιος, έχουν σαν βάση την I βαθμίδα της κλίμακας, ασχέτως αν τα σολιστικά όργανα καταλήγουν είτε στην I είτε στην III βαθμίδα, φαινόμενο που παρατηρείται σε νεωτερικές, ειδικά μεταπολεμικές περιπτώσεις σύμφωνα με τον Ανδρίκο ο οποίος λέει πως «*η τονική του Μι δεν εκλαμβάνεται πλέον ως βάση παραγωγής αλλά ως «μέση» βαθμίδα μιας μείζονας κίνησης με τονική θεμελίωσης το Do*»[85]. Κατά την διάρκεια δηλαδή μιας μελωδίας μπορεί το όργανο που παίζει την μελωδική γραμμή να καταλήξει στην νότα Μι, σύμφωνα με το παράδειγμα που έχω παραθέσει, το λαούτο όμως θα παίξει C.

Παράδειγμα εναρμόνισης:



Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V I

[81] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 162.

[82] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 38.

[83] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 81.

[84] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 12.

[85] Αυτόθι, σελ. 12.

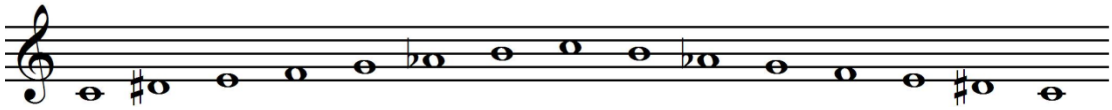
Κατάληξη: Η πορεία της μελωδίας καταλήγει είτε στην Ι βαθμίδα, είτε πιο συχνά στην ΙΙΙ. Ο Βούλγαρης θεωρεί πως οι καταλήξεις του μακάμ Σεγκιά είναι μόνο στην ΙΙΙ βαθμίδα[86].

Στον δρόμο Σεγκιάχ ανήκουν τα παρακάτω τραγούδια:

1. *Πρεβεζιάνικο* (συρτό Πρέβεζας)
2. *Αγκινάρα με τα αγκάθια* (τσάμικο)
3. *Καρβασαράς* (συρτό Ξηρομέρου)
4. *Κακιά γειτόνισσα* (τσάμικο)

Χουζάμ

Το Χουζάμ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην οικογένεια του Σεγκιάχ μαζί με το Μουστάρ. Ο δρόμος Χουζάμ είναι ο εξής:



Όπως προαναφέραμε, ο Μυστακίδης[87] και ο Παγιάτης[88], τον δρόμο Χουζάμ τον παρουσιάζουν με όνομα Σεγκιάχ. Πάνω στο θέμα αυτό, τοποθετείται ο Ανδρίκος ο οποίος αναφέρει, πως αυτή η σύγχυση όσον αφορά το όνομα, οφείλεται πιθανόν, στην ΙΙ αυξ. που λειτουργεί και στους δύο δρόμους, ως έλξη προς την ΙΙΙ[89].

Ο Ζώτος ταυτίζει το δρόμο Χουζάμ με τον Β΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Γρηγοριάδης[90]. Εδώ υπάρχει διαφορά της θεωρίας του Ζώτου με τον Μαυροειδή ο οποίος αντιστοιχεί τον δρόμο Χουζάμ με τον Χρωματικό Λέγετο της βυζαντινής μουσικής[91]. Ο Τσιαμούλης, τέλος, ταυτίζει το Χουζάμ με τον ήχο Β΄ μεσάζων[92].

---

[86] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 30.

[87] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 176.

[88] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 41.

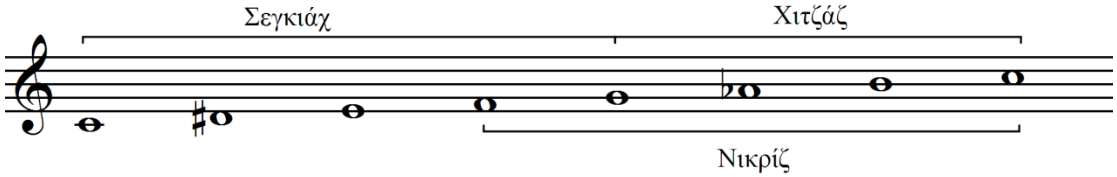
[89] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 24.

[90] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 81.

[91] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 261.

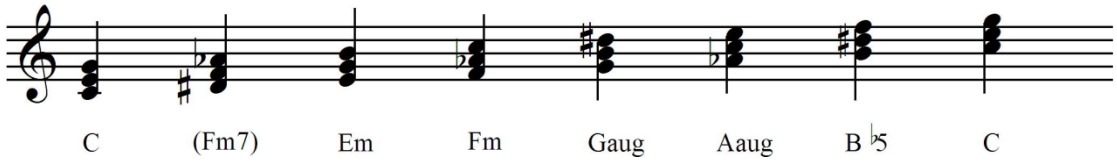
[92] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 298.

Σύμφωνα με τον Ζώτο, η διαφορά του Χουζάμ με το Σεγκιάχ είναι μικρή. Η διαφορά αυτή εστιάζεται στα τετράχορδα. Το Χουζάμ αποτελείται από ένα πεντάχορδο Σεγκιάχ θεμελιωμένο στην βάση του δρόμου και ένα τετράχορδο Χιτζάζ το οποίο έχει βάση την V βαθμίδα. Επίσης ο Ζώτος θεωρεί πως μπορούμε να χωρίσουμε τον δρόμο και σε ένα τετράχορδο Σεγκιάχ και ένα πεντάχορδο Νικρίζ τα οποία ενώνονται στην IV βαθμίδα.



Χωρισμό σε τετράχορδο Σεγκιάχ και τετράχορδο Χιτζάζ τον συναντάμε τόσο στον Παγιάτη[93] όσο και στον Μυστακίδη[94]. Ο Ανδρίκος[95], όπως και ο Μαυροειδής ο οποίος παραθέτει και άλλους διαχωρισμούς, χωρίζουν το Χουζάμ σε ένα τρίχορδο Σεγκιάχ το οποίο ξεκινά από την βαθμίδα Σεγκιάχ (III) και ένα τετράχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Νεβά (V), στην οποία και ενώνονται[96]. Τέλος, ο Βούλγαρης, βλέπουμε πως παρουσιάζει το μακάμ Χουζάμ χωρισμένο σε ένα πεντάχορδο Χουζάμ θεμελιωμένο στο Σεγκιάχ (III) και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στο Νεβά (V)[97].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Οι κύριες συγχορδίες είναι οι συγχορδίες της I, IV και V βαθμίδας και οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Όσον αφορά την συγχορδία της V βαθμίδας, αυτή χρησιμοποιείται ως G διότι όπως υποστηρίζει ο Ζώτος, στην συγκεκριμένη βαθμίδα θεμελιώνεται το Χιτζάζ, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Μυστακίδης[98], οπότε

[93] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 41.

[94] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 176.

[95] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 24.

[96] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 260.

[97] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

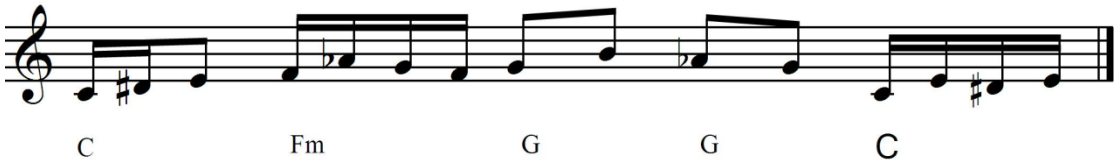
[98] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 176.

δικαιολογεί και την παρουσία της Fm ως την συγχορδία της βαθμίδας πάνω στην οποία θεμελιώνεται το τετράχορδο Νικρίζ. Ο Γρηγοριάδης ωστόσο επιμένει στην ίδια εναρμόνιση που παρουσιάζει και στον δρόμο Σεγκιάχ με «αχαρακτήριστες» την I και την V συγχορδία[99]. Ο Ανδρίκος θεωρεί πως οι κύριες συγχορδίες του δρόμου, είναι οι συγχορδίες της I και III βαθμίδας, στην οποία χρησιμοποιεί «αχαρακτήριστη» συγχορδία, καθώς και την IVm, V και προσθέτει και την Im καθώς θεωρεί πως το Χουζάμ μπορεί να κάνει κίνηση Μπουσελίκ, στο άνω Ντο[100].

Στον δρόμο Χουζάμ σύμφωνα με τον Ζώτο, η μελωδική γραμμή η οποία παίζεται από το εκάστοτε όργανο, σε σχέση με το Σεγκιάχ, έχει κατάληξη μόνο στην III βαθμίδα της κλίμακας. Η δυνατότητα που είχε δηλαδή η μελωδία στο Σεγκιάχ να καταλήγει είτε στην I είτε στην III παύει να υπάρχει και η μελωδία καταλήγει μόνο στην III.

Όσον αφορά την εναρμόνιση του δρόμου, παρατηρούμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί την ίδια λογική που χρησιμοποιεί και στο Σεγκιάχ. Παρόλο λοιπόν που το σολιστικό όργανο παίζει την μελωδική γραμμή που καταλήγει μόνο στην III, κατά την συνοδεία το λαούτο θα χρησιμοποιεί πάντα την συγχορδία της I βαθμίδας. Ο Ζώτος υποστηρίζει πως στο Χουζάμ, τα μελωδικά όργανα έχουν βάση το Μι, σύμφωνα με το παράδειγμα που έχω παραθέσει, ενώ τα όργανα τα οποία συνοδεύουν έχουν βάση το Ντο.

Παράδειγμα εναρμόνισης:



Όπως στο Σεγκιάχ, έτσι και στο Χουζάμ κατά την έρευνά δεν παρατηρήσαμε άλλους τρόπους εναρμόνισης του δρόμου σε βιβλία τα οποία μελετήθηκαν.

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, V

[99] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 81.

[100] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 24-25.

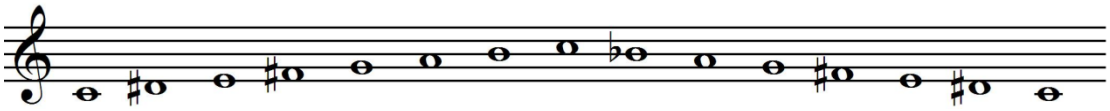
Καταληκτικές συγχορδίες: V I

Κατάληξη: Η πορεία της μελωδίας κατά το Χουζάμ, καταλήγει μόνο στην ΙΙΙ βαθμίδα σύμφωνα με τον Ζώτο, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης[101].

Κατά την διάρκεια των συνεντεύξεων αλλά και κατά την διάρκεια των μαθημάτων μου δίπλα στον Χρήστο Ζώτο, ο ίδιος υποστηρίζει πως δεν είναι σίγουρος αν υπάρχει κάποιο μουσικό κομμάτι που να ανήκει στον δρόμο Χουζάμ. Ποτέ δεν μπόρεσε να θυμηθεί κάποιο κομμάτι πάνω σ' αυτόν τον δρόμο και αν υπάρχει σίγουρα δεν το ξέρει ο ίδιος ή δεν το θυμάται. Τα χαρακτηριστικά του δρόμου για τα οποία μίλησε, τα υποστηρίζει μέσα στα ταξίμια του δρόμου τα οποία θα τα αναλύσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Μουστάρ

Ο δρόμος Μουστάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην οικογένεια του Σεγκιάχ και του Χουζάμ και είναι ως εξής:



Ο Πυργιώτης παρουσιάζει την κλίμακα Μουστάρ και ως Λυδική με 2^{ας} αυξημένο[102]

Πουθενά στην βιβλιογραφία που αφορά τους λαϊκούς δρόμους, δεν υπήρχε αναφορά στον δρόμο Μουστάρ, ούτε καν με κάποια άλλη ονομασία. Το Μουστάρ λοιπόν, το συνάντησα μόνο στον Μαυροειδή ως Μουστάαρ, στον Βούλγαρη ως Μουστεάρ καθώς και στον Τσιαμούλη με ίδιο όνομα σαν αυτό που αναφέρει Βούλγαρης.

Ο Ζώτος ταυτίζει τον δρόμο Μουστάρ, με τον ζυγό, χρόα της βυζαντινής μουσικής. Χρόα η οποία τίθεται στον Δι (Σολ) και ζητά Γα-Πα δίεση (Ρε-Φα), όπως αναφέρει ο Κωνσταντίνου[103], πράγμα το οποίο κάνει και ο Μαυροειδής[104]. Ο

[101] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 38.

[102] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 130.

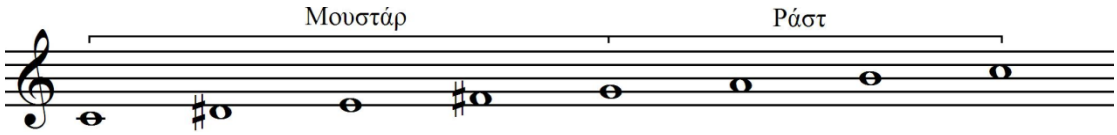
[103] Κωνσταντίνου Γ. ο.π. σελ. 219.

[104] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 261.

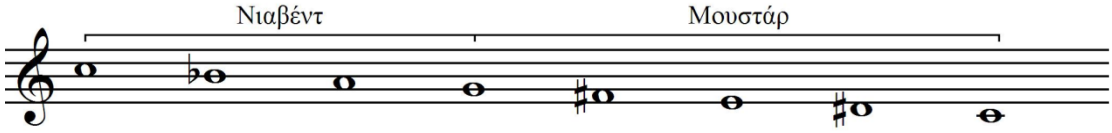
Τσιαμούλης θεωρεί πως το Μουστάρ, είναι αντίστοιχο του Πλαγίου Β΄ διατονικού με ζυγό στο Δι[105].

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ο δρόμος Μουστάρ, έχει διαφορετική μορφή κατά την ανιούσα και διαφορετική κατά την κατιούσα. Παρατηρούμε πως κατά την κατάβασή του, η VII είναι χαμηλότερη κατά ένα ημιτόνιο σε σχέση με την ανάβαση.

Ο δρόμος Μουστάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο, χωρίζεται σε ένα πεντάχορδο Μουστάρ και ένα τετράχορδο Ράστ τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα και έχει την εξής μορφή:



Στην κάθοδό του βέβαια, όπως είδαμε και στην παρουσίαση της κλίμακας, η VII βαθμίδα χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο, πράγμα το οποίο αλλάζει το τετράχορδο Ράστ σε τετράχορδο Νιαβέντ και έχει την εξής μορφή:



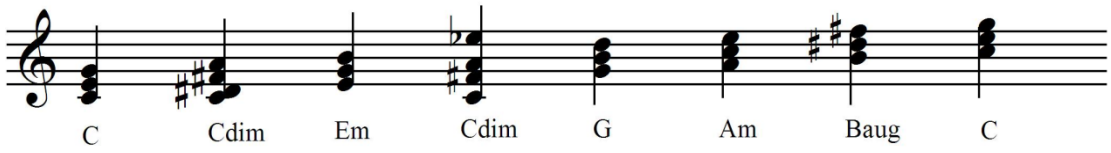
Ο Μαυροειδής ανάμεσα στους πολλούς διαχωρισμούς του Μουστάρ ή Μουσταάρ, όπως το αποκαλεί, έχει ως βασικό τον χωρισμό σε ένα τρίχορδο Μουσταάρ, το οποίο θεμελιώνεται στην βάση Σεγκιά (III), και σε ένα τετράχορδο Μπουσελίκ το οποίο θεμελιώνεται στο Νεβά (V). Επίσης αναφέρει και τον χωρισμό, ο οποίος αποτελείται, από το τρίχορδο Μουσταάρ και ένα τετράχορδο Ράστ το οποίο αντικαθιστά το Μπουσελίκ του πρώτου διαχωρισμού[106]. Τον δεύτερο αυτόν χωρισμό τον συναντάμε και στον Βούλγαρη, ο οποίος παραθέτει μόνο αυτόν[107].

[105] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 298.

[106] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 261.

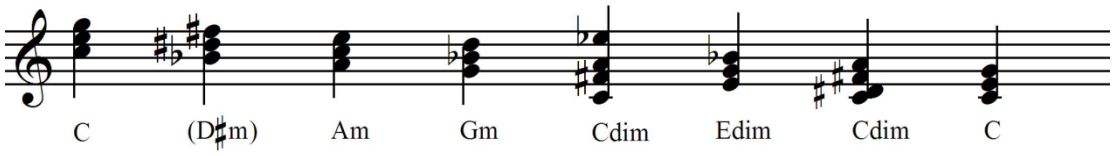
[107] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 31.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Οι συγχορδίες της Ι και της V βαθμίδας, κατά τον Ζώτο, είναι οι κύριες και οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Η παρατήρησή μας στο σημείο αυτό έχει να κάνει με τις συγχορδίες της ΙΙ και της IV βαθμίδας. Ο Ζώτος θεωρεί, πως όταν η μελωδική γραμμή «στέκεται» στις βαθμίδες αυτές, η συγχορδία που τις εναρμονίζει είναι η C ντιμινουίτα. Η νότα της κλίμακας που υπάρχει στην IV βαθμίδα εμπεριέχεται στην τετράφωνη ανάπτυξη της C ντιμινουίτας, γεγονός το οποίο δικαιολογεί την ύπαρξη της συγκεκριμένης συγχορδίας σύμφωνα με τον Ζώτο. Ωστόσο, όσον αφορά την ανάλυση της συγχορδίας που εναρμονίζει την ΙΙ βαθμίδα, ο Ζώτος την δικαιολογεί με βάση την εναρμόνια σχέση[108] που έχει το Ρε δίεση με το Μι ύφεση, Μι ύφεση το οποίο ανήκει στην τετράφωνη ανάπτυξη της C ντιμινουίτας. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, σύμφωνα με τον Ζώτο, όπου παρατηρούμε Ρε δίεση στην μελωδία, το θεωρούμε ως Μι ύφεση και το εναρμονίζουμε με Cdim.

Λόγω του ότι ο Ζώτος κατά την καθοδική πορεία του δρόμου αντικαθιστά το τετράχορδο Ράστ με τετράχορδο Νιαβέντ, θεωρεί πως κάποιες από τις συγχορδίες αλλάζουν. Οι συγχορδίες που προκύπτουν κατά την καθοδική πορεία του δρόμου, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι οι εξής:



Στην καθοδική πορεία, η ιεράρχηση των συγχορδιών δεν αλλάζει σύμφωνα με τον Ζώτο. Οι συγχορδίες της IV και ΙΙ βαθμίδας λειτουργούν με τον τρόπο που προαναφέραμε. Ωστόσο στο σημείο αυτό μπορούμε να κάνουμε μια παρατήρηση σχετικά με την συγχορδία της V βαθμίδας. Παρατηρούμε ότι κατεβαίνοντας το τετράχορδο Νιαβέντ, σχηματίζει στην συγκεκριμένη βαθμίδα μια μινόρε συγχορδία. Ο Ζώτος υποστηρίζει, πως σε ένα τραγούδι Μουστάρ, η μελωδική ανάπτυξη, κατά

[108] Ulrich M. ο.π. σελ. 85.

την κατάβασή της, δεν χρησιμοποιεί την συγχορδίας της V βαθμίδας, που είναι μινόρε. Η μελωδία χρησιμοποιεί σαν δεσπόζουσα βαθμίδα την V της ανάβασης, γεγονός που δίνει την δυνατότητα στον Ζώτο να δικαιολογεί την ύπαρξη την G σαν την συγχορδία που χρησιμοποιείται για την πτώση πριν ακουστεί η I. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι πάντα στις καταλήξεις των τραγουδιών που ανήκουν στον δρόμο Μουστάρ, η μελωδία έχει ανοδική τάση από την V (κάτω από την τονική) προς την I. Την Gm ο Ζώτος την χρησιμοποιεί μόνο αν η μελωδία κάνει στάση στην V βαθμίδα κατά την καθοδική της πορείας και κινείται γύρω από αυτήν, πράγμα που ο Ζώτος το χαρακτηρίζει σαν αλλαγή δρόμου και όχι σαν μελωδική συμπεριφορά του Μουστάρ.

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V I

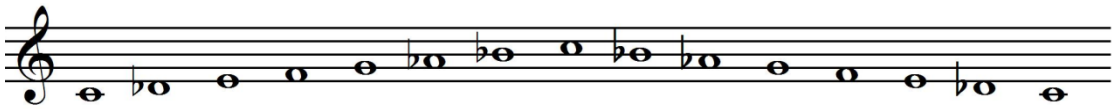
Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου

Στον δρόμο Μουστάρ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Μαντζουράνα* (τσάμικο)
2. *Ήλιος* (τσάμικο)
3. *Τζουμέρκα μου περήφανα* (τσάμικο)
4. *Μάτια σαν και τα δικά σου* (συρτό)

Χιτζάζ

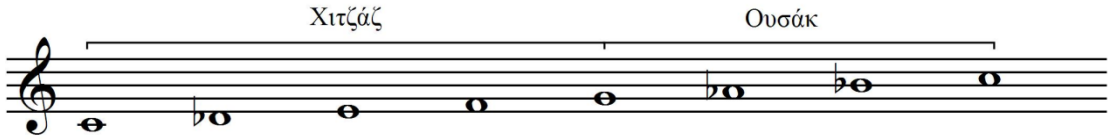
Ο δρόμος Χιτζάζ, σύμφωνα με τον Ζώτο, αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους δρόμος της δημοτικής μουσικής. Ο δρόμος Χιτζάζ ανήκει στην ίδια οικογένεια με τον δρόμο Χιτζασκιάρ και τον δρόμο Έβιντς. Ο δρόμος Χιτζάζ, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι ο εξής:



Στον Πυργιώτη συναντάμε την κλίμακα Χιτζάζ και ως Φρυγική Μείζονα, Εβραϊκή, Ισπανική και Χουμαγιούν[109].

Ο δρόμος αυτός ταυτίζεται με τον Πλάγιο του Β΄ της βυζαντινής μουσικής, σύμφωνα με τον Ζώτο. Σ' αυτήν την αντιστοιχία αναφέρονται ο Μαυροειδής[110], ο Τσιαμούλης[111] αλλά και ο Γρηγοριάδης[112].

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ο δρόμος Χιτζάζ χωρίζεται σε πεντάχορδο Χιτζάζ και ένα τετράχορδο Ουσάκ τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα και παρουσιάζονται ως εξής:



Ο Μυστακίδης χωρίζει το Χιτζάζ σε ένα τετράχορδο Χιτζάζ και ένα πεντάχορδο Μινόρε ή Μπουσελίκ τα οποία ενώνονται στην IV βαθμίδα[113]. Ο Μαυροειδής απ' την άλλη, παραθέτει διάφορους διαχωρισμούς του μακάμ Χιτζάζ, μέσα στους οποίους είναι και αυτός του Μυστακίδη, σε καμία όμως περίπτωση δεν συναντάμε τον διαχωρισμό του Ζώτου. Η συνηθισμένη εκδοχή του Χιτζάζ που συναντάμε κατά τον Μαυροειδή, είναι τετράχορδο Χιτζάζ στο Δουγκιάχ (I) και πεντάχορδο Ράστ στο Νεβά (IV), πεντάχορδο το οποίο κατά την κατιούσα το συναντάμε ως Μπουσελίκ, διαχωρισμό που συναντάμε και στον Βούλγαρη[114]. Ο Παγιάτης[115] χωρίζει το Χιτζάζ σε ένα τετράχορδο Χιτζάζ και ένα πεντάχορδο Κιουρδί τα οποία ενώνονται στην IV βαθμίδα, ενώ ο Γρηγοριάδης παρουσιάζει τρείς διαφορετικούς χωρισμούς. Έναν χωρισμό ίδιο με του Ζώτου, στον άλλον αντικαθιστά το Ουσάκ με Χιτζάζ και στον άλλον με Κιουρντί [116].

---

[109] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 130.

[110] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 251.

[111] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 301.

[112] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 66.

[113] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 134-135.

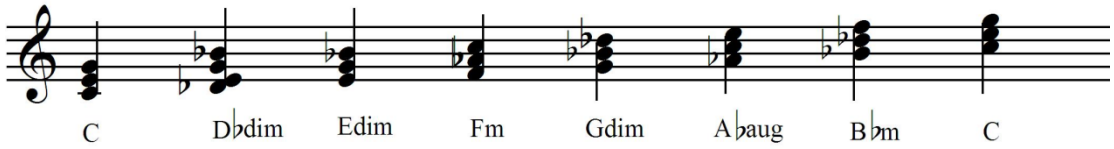
[114] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 250, Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 39.

[115] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 14.

[116] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 66.

Παρατηρώντας την παρουσίαση του δρόμου, βλέπουμε πως ο Ζώτος το τετράχορδο το οποίο θεμελιώνεται στην V βαθμίδα το ονομάζει Ουσάκ, παρόλο που όπως θα δούμε παρακάτω, έχει τα ίδια διαστήματα με το Κιουρντί. Αν εξετάσουμε τον δρόμο σαν νότες μια προς μια, όντως διακρίνουμε την ύπαρξη του Κιουρντί. Ο Ζώτος ωστόσο θεωρεί πως το τετράχορδο αυτό, είναι ένα μαλακό τετράχορδο, του οποίου τα διαστήματα λόγω συγκερασμού δεν μπορούν να παραχθούν από το λαούτο. Μέσα στα πλαίσια αυτά με διάφορες τεχνικές όπως slide (γκλισάντο) και hammer on ή pull of (παίξιμο νοτών χωρίς το χτύπημα της πένας)[117], προσπαθεί να πετύχει όσο το δυνατόν καλύτερα τα διαστήματα μακάμ Ουσάκ. Στο θέμα αυτό, θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Ο Ζώτος θεωρεί πως οι βασικές συγχορδίες του δρόμου, είναι οι συγχορδίες της I, II, IV, και VII βαθμίδας. Οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Ο Ζώτος κατά την εναρμόνιση της δεύτερης βαθμίδας, αφαιρεί την 3η και την 5η νότα της συγχορδίας και με την πρόσθεση της Μι, της Σολ και της Σι ύφεσης δημιουργεί μια ντιμινουίτα D ύφεση. Υποστηρίζει πως η ύπαρξη της D ύφεση ματζόρε είναι λάθος, λέγοντας πως αν κατεβούμε ένα διάστημα 2ας μεγάλο από την τονική του Χιτζάζ, σχηματίζουμε τον δρόμο Νικρίζ, η III βαθμίδα του οποίου είναι ντιμινουίτα, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ζώτου. Μέσα στα πλαίσια αυτά δεν μπορούμε στην II βαθμίδα του Χιτζάζ να έχουμε D ύφεση ματζόρε αλλά ντιμινουίτα. Ο Γρηγοριάδης[118], θεωρεί πως κύριες συγχορδίες είναι αυτές της I, IV και VII βαθμίδας, ενώ ο Μυστακίδης[119] της I, II, IV και VII βαθμίδας, συγχορδίες στις οποίες συμφωνεί και ο Παγιάτης[120]. Τέλος, ο Ανδρίκος θεωρεί πως οι συγχορδίες του Χιτζάζ είναι I, IVm και VIIm, η οποία αντικαθιστάται σε νεότερες εκτελέσεις με την II[121].

---

[117] Μπαλταζάνης Κωνσταντίνος, *Ηλεκτρική κιθάρα,* Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2004 σελ. 41-42.

[118] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 66.

[119] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 134.

[120] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 14.

[121] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 19.

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV,VII

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIm-I

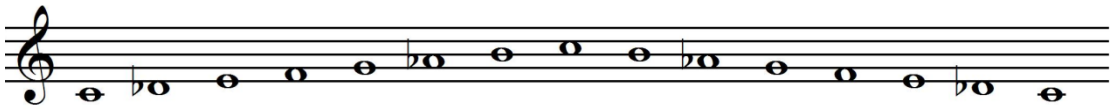
Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης[122].

Στον δρόμο Χιτζάζ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Δροσούλα* (τσάμικο)
2. *Παπάκι* (καλαματιανό)
3. *Αυτά τα μάτια τα γλυκά* (συρτό)
4. *Σαράντα πέντε Κυριακές* (συρτό αργό)
5. *Λαλούδι της Μονεμβασιάς* (καλαματιανό)
6. *Πουλάκι ξένο* (τσάμικο)
7. *Γιούργια* (συρτό)

Χιτζασκιάρ

Ο λαϊκός δρόμος Χιτζασκιάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Χιτζάζ και το Έβιντς. Ο δρόμος Χιτζασκιάρ είναι ο εξής:



Στον Πυργιώτη, διακρίνουμε και άλλες ονομασίες της κλίμακας Χιτζασκιάρ, η οποία παρουσιάζεται και ως Διπλή αρμονική μείζονα, Βυζαντινή, Τσιγγάνικη -1, Μπχαιράβ (ινδ.)[123].

Ο Ζώτος υποστηρίζει πως ο δρόμος αυτός δεν ταυτίζεται με κάποιον ήχο της βυζαντινής μουσικής. Αντίθετα βλέπουμε στον Μαυροειδή, πως ο δρόμος Χιτζασκιάρ ταυτίζεται με τον Έσω Β΄ χρωματικό ήχο με βάση το Νή[124], ενώ στον Τσιαμούλη βλέπουμε πως ταυτίζεται με Πλάγιο Δ΄ επτάφωνο, ο οποίος είναι όλος χρωματικός[125].

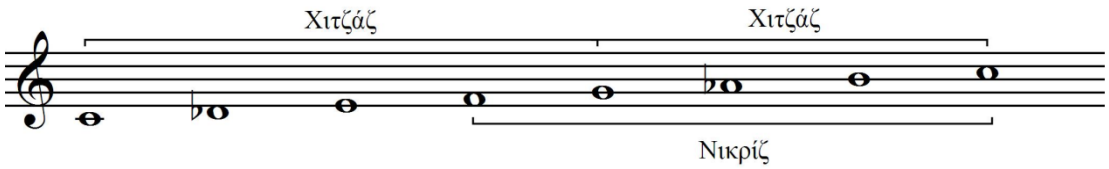
[122] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 39.

[123] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 150.

[124] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 227.

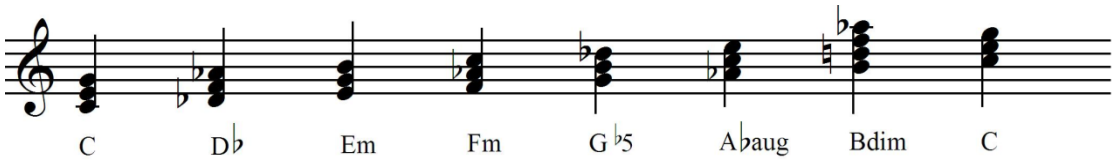
[125] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 297.

Ο Ζώτος χωρίζει τον δρόμο Χιτζασκιάρ σε ένα πεντάχορδο Χιτζάζ και ένα τετράχορδο πάλι Χιτζάζ τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα. Ωστόσο, αν κατεβούμε ένα διάστημα 2^{ας} μεγάλο από την V, σχηματίζουμε ένα πεντάχορδο Νικρίζ με βάση την IV βαθμίδα. Ο χωρισμός του Χιτζασκιάρ είναι ως εξής:



Ο Μαυροειδής ως βασική δομή του μακάμ Χιτζαζκάρ, όπως το αποκαλεί, παρουσιάζει ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο Χιτζάζ που ενώνονται στην βαθμίδα Νεβά (V), αλλά δεν αναφέρει καθόλου και την ύπαρξη του Νικρίζ[126]. Ο Παγιάτης συμφωνεί εν μέρει με Ζώτο, αφού το πεντάχορδο Νικρίζ στην IV, που παρουσιάζει ο Ζώτος, ο Παγιάτης το ονομάζει Νιαβέντ[127]. Ο Μυστακίδης βλέπουμε πως ταυτίζεται απόλυτα με τον χωρισμό του Χιτζασκιάρ που παρουσιάζει ο Ζώτος[128]. Ο Βούλγαρης, όσον αφορά το μακάμ Χιτζασκιάρ, αναφέρεται σε δύο περιπτώσεις. Παρουσιάζοντας μόνο την καθοδική του πορεία, αναφέρει ως πρώτη περίπτωση, στην οποία συμφωνεί και ο Ανδρίκος[129], πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στο Γκερντανιγιέ (οκτάβα), που ενώνεται με ένα τετράχορδο Χιτζάζ το οποίο ξεκινάει από το Νεβά (V), όπου και αυτό με την σειρά του ενώνεται με ένα πεντάχορδο Χιτζάζ το οποίο ξεκινά από το Ράστ (I), διαχωρισμό στον οποίο επισημαίνει και την ύπαρξη του Νικρίζ στο Τσαργκιάχ (IV), όπως ο Ζώτος. Στην άλλη περίπτωση έχουμε αντικατάσταση του πενταχόρδου Χιτζάζ στο Γκερντανιγιέ με ένα πεντάχορδο Μπουσελίκ, γεγονός το οποίο απαγορεύει και την ύπαρξη του Νικρίζ στο Τσαργκιάχ (IV)[130].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



[126] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 227

[127] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 20

[128] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 149

[129] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 22

[130] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 44.

Όπως και στο Χιτζάζ έτσι και στο Χιτζασκιάρ, ο Ζώτος θεωρεί τις συγχορδίες της I, II, IV, VII βαθμίδας κύριες και τις υπόλοιπες δευτερεύουσες. Ωστόσο, σε σχέση με το Χιτζάζ, η συγχορδία της II και της VII βαθμίδας είναι διαφορετικές. Στο Χιτζασκιάρ ο Ζώτος υποστηρίζει πως η II είναι ματζόρε, καθώς το διάστημα της τονικής με τον προσαγωγέα είναι 2^{ας} μικρό και δεν μπορεί να σχηματιστεί πεντάχορδο Νικρίζ. Όπως είδαμε δηλαδή και στο Χιτζάζ έτσι και εδώ, η εναρμόνιση της II βαθμίδας, σύμφωνα με τον Ζώτο, εξαρτάται από τον σχηματισμό πενταχόρδου Νικρίζ στην IV βαθμίδα. Κάτω από αυτές τις συνθήκες λοιπόν, αν δεν σχηματίζεται στην IV βαθμίδα Νικρίζ, η II υπάρχει με δομή ματζόρε και αν σχηματίζεται, τότε η II υπάρχει με δομή ντιμινουίτα. Επίσης θεωρεί πως η VII είναι ντιμινουίτα αναιρώντας την νότα Ρε μόνο και μόνο να σχηματιστεί μια τετράφωνη συγχορδία, χωρίς να τοποθετεί την επιλογή αυτήν σε κάποιο θεωρητικό πλαίσιο. Ακούγοντας κάποιο τραγούδι το οποίο ανήκει στον δρόμο Χιτζασκιάρ, στην VII βαθμίδα, δεν θα παρατηρήσουμε ποτέ την ύπαρξη της νότας Ρε στην φυσική της θέση. Θα την ακούμε πάντα χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο, όπως το απαιτεί ο δρόμος. Η ύπαρξη της συγκεκριμένης νότας στην ντιμινουίτα της VII βαθμίδας, υπάρχει για λόγους δακτυλισμού. Λόγω του δακτυλισμού της συγκεκριμένης συγχορδίας πάνω στο λαούτο, η Ρε, αναγκαστικά θα ακουστεί στην φυσική της θέσης, πράγμα το οποίο ο Ζώτος δεν θεωρεί λάθος, καθώς το θεωρεί φυσικό να υπάρχει λόγω της δακτυλοθεσίας, άσχετα αν δεν την συναντάμε στον δρόμο. Ο Μυστακίδης[131] ωστόσο, αφαιρεί την συγχορδία της VII βαθμίδας, την οποία ο Ζώτος την παρουσιάζει με μορφή ντιμινουίτας στις κύριες, και τοποθετεί την συγχορδία της V βαθμίδας στην θέση της, την οποία την παρουσιάζει με δομή ματζόρε καθώς την χρησιμοποιεί σαν τονική του τετραχόρδου Χιτζάζ, το οποίο θεμελιώνεται στην V βαθμίδα όπως ακριβώς το κάνει και ο Παγιάτης[132], κάτι που ο Ζώτος δεν αποδέχεται. Ο Ανδρίκος απ' την άλλη προτείνει εναρμόνιση που συναντούμε στο Χιτζάζ, κατατάσσοντας στις κύριες συγχορδίες, τις συγχορδίες οι οποίες βρίσκονται στην I, II, IV, VII βαθμίδα του Χιτζάζ που παρουσιάζει ο ίδιος. Την VII ωστόσο την σχηματίζει ένα 2^{ας} μεγάλο κάτω από την θεμέλιο[133] με δομή μινόρε, εναρμόνιση η οποία σύμφωνα με τον Ζώτο ανήκει στον δρόμο Χιτζάζ.

[131] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 149.

[132] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 21.

[133] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 22.

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου. Στην κατάληξη αυτή συμφωνεί και ο Βούλγαρης[134].

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIdim II+ I+

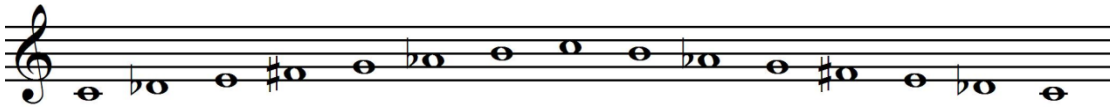
Στον δρόμο Χιτζασκιάρ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Το πονεμένο στήθος μου* (καλαματιανό)
2. *Γλυκά λαλούνε τα πουλιά* (τσάμικο)

Σύμφωνα με τον Ζώτο, στον δρόμο Χιτζασκιάρ δεν ανήκουν πολλά κομμάτια. Αυτό οφείλεται στο γεγονός πως τα κομμάτια που συχνά θεωρούμε πως ανήκουν στον δρόμο Χιτζασκιάρ περιλαμβάνουν μέσα στην μελωδία και τον δρόμο Χιτζάζ και συχνά περιπλέκονται, κάτι που ο Ζώτος το ονομάζει Ζιργκιουλέ Χιτζάζ, το οποίο είναι ένα μακάμ, που μοιάζει με το Χιτζάζ, μόνο που συχνά παρατηρούμε την VII του βαθμίδα να ανεβαίνει κατά ένα ημιτόνιο και να σχηματίζει Χιτζασκιάρ. Υπάρχει δηλαδή μια εναλλαγή, ανάμεσα σε Χιτζάζ και Χιτζασκιάρ. Ο Βούλγαρης παρουσιάζει το μακάμ αυτό ως Ζιργκιουλελί Χιτζάζ[135]. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, μουσικά κομμάτια που ανήκουν μόνο στον δρόμο Χιτζασκιάρ δεν είναι πολλά.

Έβιντς

Ο δρόμος Έβιντς ανήκει και αυτός στην οικογένεια του Χιτζάζ. Ο δρόμος Έβιντς είναι ο εξής:



Στον δρόμο αυτόν για ακόμη μια φορά παρατηρούμε το φαινόμενο της διαφορετικής ονοματολογίας που χρησιμοποιείται σε σχέση με την βιβλιογραφία που μελετήθηκε. Ο Ανδρίκος[136] και ο Παγιάτης[137] παρουσιάζουν τον δρόμο Έβιντς με το

[134] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 44.

[135] Αυτόθι, σελ. 41.

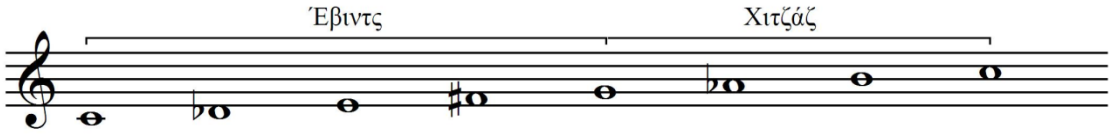
[136] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 23.

[137] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 26.

όνομα Πειραιώτικος, που σύμφωνα με τον Ανδρίκο ονομάστηκε έτσι διότι τον δρόμο αυτόν τον συναντάμε συχνά σε προπολεμικά ρεμπέτικα τραγούδια στην περιοχή του Πειραιά. Ο Βούλγαρης το αποκαλεί Ζιργκιουλελί Σουζινάκ (Πειραιώτικο)[138]. Το όνομα λοιπόν αυτό ο Ζώτος το θεωρεί λάθος, καθώς υποστηρίζει πως το καθιέρωσαν οι μουσικοί οι οποίοι ασχολούνται με την λαϊκή μουσική. Στην πραγματικότητα λοιπόν, σύμφωνα με τον Ζώτο, το όνομα του δρόμου είναι Έβιντς και όχι Πειραιώτικος. Ο Πυργιώτης παρουσιάζει την κλίμακα Έβιντς ως Λυδική με 2^{ας} μικρό και 6^{ης} μικρό, Πειραιώτικη και Πουρβί (ινδ.)[139].

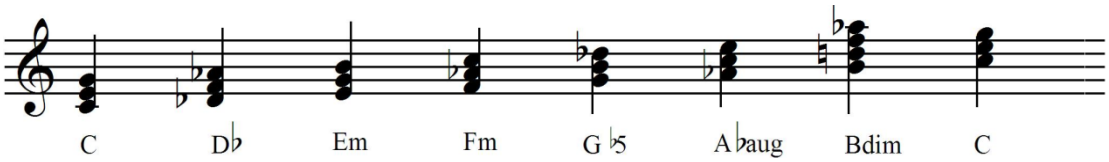
Ο Ζώτος, ταυτίζει τον δρόμο Έβιντς με τον ήχο βαρύ εκ του Δι στην βυζαντινή μουσική. Εδώ έρχεται σε αντίθεση με τον Μαυροειδή, ο οποίος αναφέρει πως όλες οι εκδοχές του βαρέως ήχου θεμελιώνονται στο Ζω[140].

Ο Ζώτος χωρίζει τον δρόμο Έβιντς, σε ένα πεντάχορδο Έβιντς και σε ένα τετράχορδο Χιτζάζ, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα και παρουσιάζονται ως εξής:



Στον χωρισμό αυτό, βλέπουμε πως συμφωνεί απόλυτα ο Ανδρίκος[141] και ο Βούλγαρης[142]. Ωστόσο όπως προαναφέραμε, αντί για το όνομα Έβιντς, χρησιμοποιούν τον όνομα Πειραιώτικο. Σύμφωνα με τον Παγιάτη, ο δρόμος Έβιντς, ο οποίος παρουσιάζεται και εδώ ως Πειραιώτικος, αποτελείται από ένα πεντάχορδο Χιτζάζ-Νιαβέντ και ένα τετράχορδο Χιτζάζ, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα[143].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



[138] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 46.

[139] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 150.

[140] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 131.

[141] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 23.

[142] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 46.

[143] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 26.

Ο Ζώτος κατατάσσει στις κύριες συγχορδίες, τις συγχορδίες της I, II, IV, VII βαθμίδας και τις υπόλοιπες τις χαρακτηρίζει ως δευτερεύουσες.. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί ακριβώς τις ίδιες συγχορδίες με το Χιτζασκιάρ. Παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί Φα φυσικό σε όλες τις συγχορδίες που περιέχουν αυτήν την νότα, καθώς επίσης και το Ρε το οποίο το αναιρεί στην συγχορδία της VII βαθμίδας σε σχέση με τις πραγματικές νότες της κλίμακας τις οποίες παρουσιάζει. Όπως λοιπόν και στο Χιτζασκιάρ, έτσι και στο Έβιντς, ο Ζώτος θεωρεί πως η συγχορδία της II βαθμίδας είναι ματζόρε, καθώς το διάστημα της τονικής με τον προσαγωγέα είναι 2^{ας} μικρό και δεν μπορεί να σχηματιστεί πεντάχορδο Νικρίζ. Επίσης θεωρεί πως η VII είναι ντιμινουίτα αναιρώντας την νότα Ρε. Ουσιαστικά βλέπουμε πως χρησιμοποιούνται οι ίδιες συγχορδίες με το Χιτζασκιάρ, ασχέτως αν στα τραγούδια του δρόμου Χιτζασκιάρ, δεν χρησιμοποιούνται οι νότες του Έβιντς. Αυτό οφείλεται, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο, στην συχνή εναλλαγή του Χιτζασκιάρ με το Έβιντς σε μια μελωδική ανάπτυξη, εναλλαγή η οποία είναι πολύ γρήγορη και ανεπαίσθητη. Ο Παγιάτης χρησιμοποιεί σαν κύριες συγχορδίες την I, II, V και IVdim, συγχορδίες οι οποίες είναι τρίφωνες με βάση την νότα της αντίστοιχης βαθμίδας[144], ενώ ο Ανδρίκος χρησιμοποιεί σαν κύριες συγχορδίες τις I, II, IVdim με βάση τις νότες του δρόμου που παρουσιάζει ο ίδιος[145].

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, II, IV, VII

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης[146].

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIdim II I

Στον δρόμο Έβιντς ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Μεμέτης* (ζεϊμπέκικο)

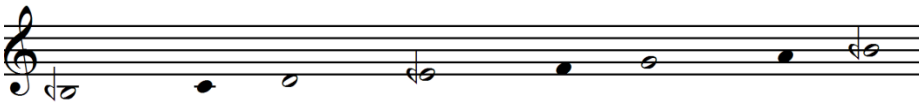
[144] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 27.

[145] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 24.

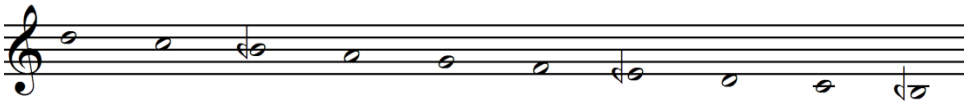
[146] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 46.

Κατά την διάρκεια των συνεντεύξεων, ο Ζώτος υποστήριζε πως δεν έχουν γραφτεί πολλά κομμάτια στον δρόμο αυτό και ότι το Έβιντς το συναντάμε κατά κύριο λόγο στα ταξίμια του Χιτζάζ και του Χιτζασκιάρ. Γι' αυτό το λόγο, ο ίδιος θεωρεί πως το μοναδικό κομμάτι σε δρόμο Έβιντς είναι ο Μεμέτης, τραγούδι το οποίο ο Βούλγαρης το κατατάσσει στο μακάμ Νεβά Ζιργκιουλελί Σουζινάκ[147].

Στο σημείο αυτό, θα θέλαμε να τονίσουμε πως με το όνομα Έβιντς, τόσο στον Μαυροειδή, όσο και στον Βούλγαρη, συναντούμε κάτι τελείως διαφορετικό, σε σχέση με αυτό που παρουσιάζει ο Ζώτος. Στον Μαυροειδή επίσης δεν συναντούμε κάτι το οποίο να έχει σχέση με το Έβιντς του Ζώτου, ούτε καν με άλλο όνομα, όπως το είδαμε στον Βούλγαρη και στον Ανδρίκο με το όνομα Ζιργκιουλελί Σουζινάκ (Πειραιώτικο) και δρόμο Πειραιώτικο αντίστοιχα. Ο Μαυροειδής ως Εβίτζ παρουσιάζει[148]:

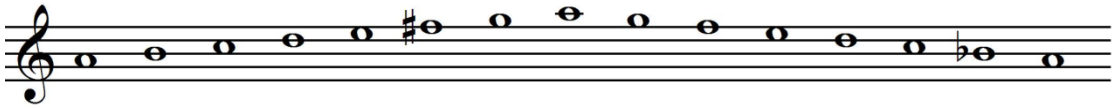


ενώ ο Βούλγαρης παρουσιάζει με το όνομα Εβίτς, ένα μακάμ το οποίο έχει καθοδική κίνηση[149] και είναι:



Ουσάκ

Το Ουσάκ, σύμφωνα με τον Ζώτο ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Κιουρντί και το Κατσιγιάρ. Ο δρόμος Ουσάκ είναι ο εξής:



Την κλίμακα Ουσάκ στον Πυργιώτη την συναντάμε και με άλλες ονομασίες όπως Αιολική, Φυσική ελάσσονα, Ασαραβί (ινδ.), Ίο (ιαπ.), Μπουσελίκ και Μπεγιατί[150].

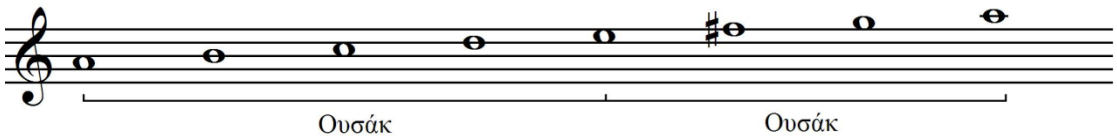
[147] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 74.

[148] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 209.

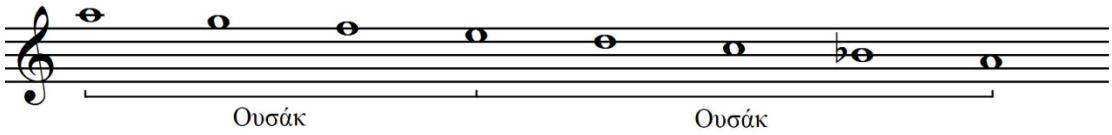
[149] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 34.

Ο Ζώτος θεωρεί πως το Ουσάκ, ταυτίζεται με τον Α΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής. Με την αντιστοιχία αυτή συμφωνεί και ο Γρηγοριάδης[151], ενώ ο Τσιαμούλης αναφέρει πως το Ουσάκ ταυτίζεται με τον Α΄ ήχο ο οποίος έχει μόνιμη ύφεση στον Βου[152]. Ο Μαυροειδής, τέλος, αναφέρει πως το μακάμ Ουσάκ «*μπορεί να θεωρηθεί ότι μετέχει στην οικογένεια των Πρώτων Ήχων και αντιστοιχεί στην συμπεριφορά τους εκείνη όπου συνεργάζονται με τον Δ' Ήχο. Στις περιπτώσεις αυτές ενεργοποιείται το πεντάχορδο Δι-Πα', και η κλίμακα διαιρείται σε ανόμοια συνημμένα τετράχορδα*»[153].

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ο δρόμος Ουσάκ χωρίζεται σε ένα πεντάχορδο Ουσάκ θεμελιωμένο στην Ι βαθμίδα και ένα τετράχορδο Ουσάκ θεμελιωμένο στην V βαθμίδα στην οποία και ενώνονται. Η δομή του δρόμου είναι η εξής:



Όπως βλέπουμε και στην παρουσίαση του δρόμου, ο Ζώτος, κατά την κατάβαση διαφοροποιεί κάποιες νότες. Οι νότες της VI και ΙΙ βαθμίδας, είναι χαμηλωμένες κατά ένα ημιτόνιο, γεγονός που επιτρέπει, σύμφωνα με τον Ζώτο την αντικατάσταση του πενταχόρδου και τετραχόρδου Ουσάκ με πεντάχορδο και τετράχορδο Κιουρντί θεωρητικά, αλλά πρακτικά λόγω των ιδιαίτερων τεχνικών που χρησιμοποιεί ο ίδιος για την μίμηση των πραγματικών διαστημάτων του Ουσάκ, εμμένει πάλι στον διαχωρισμό που θέλει και στην κατιούσα πεντάχορδο και τετράχορδο Ουσάκ. Η δομή του Ουσάκ κατά την κατιούσα φορά του είναι ως εξής:



Ο Μαυροειδής ανάμεσα στους πολλούς διαχωρισμούς που παραθέτει, ως βασική και συνηθισμένη δομή είναι ο χωρισμός ο οποίος αποτελείται από ένα

[150] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 127.

[151] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 57.

[152] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 297.

[153] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 232.

τετράχορδο Μπεγιαντί ή Ουσάκ με βάση την Ι βαθμίδα, το οποίο ενώνεται με ένα τετράχορδο Νεβά ή Μπουσελίκ στην V βαθμίδα, χωρισμό τον οποίο κρατά και στην κατιούσα[154]. Ο Βούλγαρης καθώς και ο Γρηγοριάδης, αναφέρουν πως το Ουσάκ διαχωρίζεται σε ένα τετράχορδο Ουσάκ θεμελιωμένο στην Ι βαθμίδα και ένα πεντάχορδο Μπουσελίκ θεμελιωμένο στην IV βαθμίδα στην οποία και ενώνονται[155]. Ο διαχωρισμός του Παγιάτη όσον αφορά τον δρόμο Ουσάκ είναι δυο διαζευγμένα τετράχορδα Ουσάκ. Το πρώτο έχει βάση την πρώτη βαθμίδα και το δεύτερο θεμελιώνεται στην V βαθμίδα[156]. Ο Μυστακίδης απ' την άλλη διαχωρίζει τον δρόμο Ουσάκ, σε ένα τετράχορδο Ουσάκ θεμελιωμένο στην βάση και ένα πεντάχορδο Μινόρε θεμελιωμένο στην IV βαθμίδα στην οποία ενώνονται. Στην παρουσίαση όμως της δομής του δρόμου, ο Μυστακίδης, διακρίνει και ένα τετράχορδο Ουσάκ με βάση την V βαθμίδα[157]. Τέλος, ο Ανδρίκος αναφέρει πως το Ουσάκ είναι ένας δρόμος στον οποίο έχουμε «*μια πρακτική συμπερίληψη μιας ομάδας τροπικών κινήσεων-συμπεριφορών*», γεγονός στο οποίο οφείλεται και η παρουσίαση του Ουσάκ σαν υπομονάδα[158]. Μέσα στα πλαίσια αυτά δεν θα αναφερθούμε στην συγκεκριμένη χρονική στην παρουσίαση που συναντάμε στον Ανδρίκο.

Συγκρίνοντας τον δρόμο Ουσάκ με τον δρόμο Νιαβέντ, παρατηρούμε πως στην ανοδική πορεία του Ουσάκ συναντάμε τις ίδιες νότες που θα δούμε και στο πεντάχορδο Νιαβέντ, ενώ κατά την κατιούσα παρατηρούμε με το όνομα Ουσάκ, πεντάχορδο και τετράχορδο τα οποία θα δούμε και σαν Κιουρντί στην παρουσίαση του ομώνυμου δρόμου. Μέσα στα πλαίσια αυτά, εύλογα γεννάται το ερώτημα, ποια η διαφορά αυτών πενταχόρδων. Ο Ζώτος χαρακτηρίζει τα πεντάχορδα και τα τετράχορδα αυτού του δρόμου ως Ουσάκ στην προσπάθειά του να μιμηθεί, όπως προείπα, όσο το δυνατόν περισσότερο την ανάπτυξη των μακάμ[159].

---

[154] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 232.

[155] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 29, Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 57.

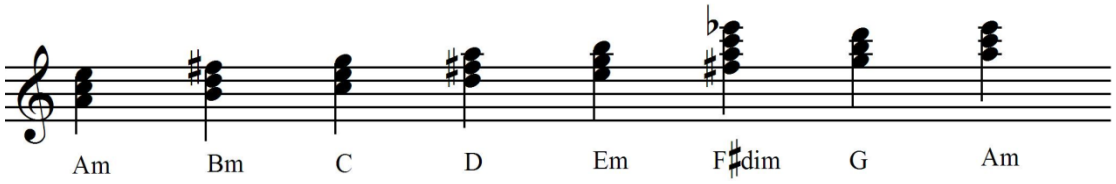
[156] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 47.

[157] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 122.

[158] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 8.

[159] Βλ. παραπάνω παρουσίαση του δρόμου Χιτζάζ, σελ. 35.

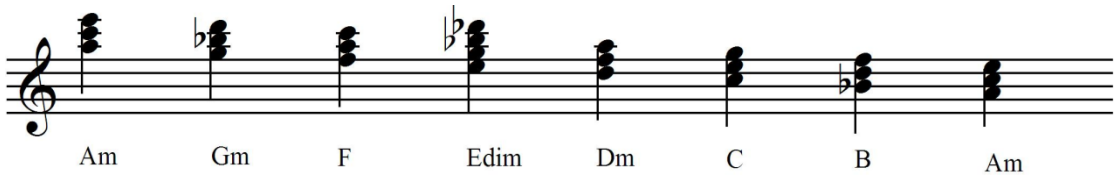
Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Ο Ζώτος θεωρεί πως οι κύριες συγχορδίες είναι αυτές της I, III, IV και VII βαθμίδας. Όλες οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Ο Μυστακίδης[160], ως κύριες συγχορδίες του Ουσάκ, παρουσιάζει τις συγχορδίες της I, IV και VII βαθμίδας, σύμφωνα με τον δρόμο που παραθέτει, ενώ ο Παγιάτης θεωρεί πως κύριες συγχορδίες είναι η I, II, IV και VII[161]. Τέλος, ο Γρηγοριάδης παρουσιάζει ως κύριες τις συγχορδίες που σχηματίζονται στην I, III, IV, VI και VII[162].

Όπως είδαμε και στην παρουσίαση του δρόμου, η κατιούσα μορφή του αλλάζει, σε σχέση με την ανιούσα. Μέσα στα πλαίσια αυτά, λόγω της διαφοροποίησης της VI και της II βαθμίδας, οι συγχορδίες που προκύπτουν στην καθοδική πορεία του δρόμου είναι διαφορετικές.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν κατά την κατιούσα μορφή του δρόμου σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Στην κατιούσα μορφή του δρόμου, η ιεράρχηση των συγχορδιών δεν αλλάζει κατά τον Ζώτο. Οι βασικές συγχορδίες λοιπόν και εδώ είναι η I, III, IV και VII. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να τονίσω, πως η συγχορδία της VII βαθμίδα είναι πάντοτε μινόρε. Αυτό οφείλεται, κατά τον Ζώτο, στο γεγονός ότι η πορεία του δρόμου γενικά είναι καθοδική με αποτέλεσμα η VII είναι η μινόρε αφού το Σι είναι ύφεση. Την VII συγχορδία θα την ακούσουμε με δομή ματζόρε, μόνο όταν η μελωδία σταθεί στην VII βαθμίδα και ή θα κινείται γύρω από αυτήν με αποτέλεσμα να ακούμε το Ράστ το

[160] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 122.

[161] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 47.

[162] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 57.

οποίο θεμελιώνεται στην VII βαθμίδα κατά την ανιούσα[163]. Τα θέματα αυτά θα τα αναλύσουμε πιο διεξοδικά στο κεφάλαιο της εναρμόνισης.

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, III, IV, VII

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIm Im

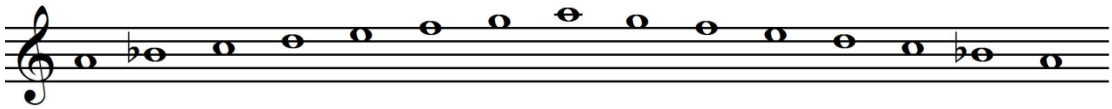
Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου. Την ίδια κατάληξη παραθέτει και ο Βούλγαρης[164].

Στον δρόμο Ουσάκ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Για μια φορά είναι η λεβεντιά* (τσάμικο)
2. *Έχω τώρα πέντε χρόνους* (καλαματιανό)
3. *Εμένα να με κλάψετε* (τσάμικο)
4. *Στ' Αναπλιού το Παλαμήδι* (τσάμικο)
5. *Μου παρήγγειλε τ' αηδόνι* (καλαματιανό)
6. *Πανώρια* (τσάμικο)
7. *Το πανηγύρι* (συρτό)

Κιουρντί

Το Κιουρντί, σύμφωνα με τον Ζώτο είναι ένας δρόμος ο οποίος ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Ουσάκ και το Κατσιγιάρ. Ο δρόμος Κιουρντί είναι ο εξής:



Στον δρόμο Κιουρντί, παρατηρούμε ακόμη μια φορά το θέμα της διαφορετικής ονοματολογίας. Ο Ανδρίκος, παρουσιάζει το Κιουρντί μόνο σαν πεντάχορδο και κατά συνέπεια δεν θα αναφερθούμε στο κεφάλαιο της παρουσίασης των βασικών στοιχείων των δόμων στο σύγγραμμα αυτό. Ο Μυστακίδης[165] από την άλλη θεωρεί πως το Κιουρντί είναι το δεύτερο όνομα του δρόμου Κατσιγιάρ, ενώ στον Πυργιώτη

[163] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 232.

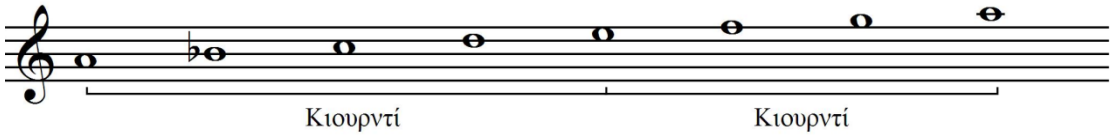
[164] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 29.

[165] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 225.

βλέπουμε η κλίμακα Κιουρντί να αναφέρεται και ως Φρυγική, Μπαϊχαραβί (ινδ.), Χίρα Τζόσι καθώς και Ίν (ιαπ.)[166].

Ο Ζώτος θεωρεί πως ο δρόμος Κιουρντί, είναι αντίστοιχος με τον Α΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής. Ο Τσιαμούλης[167], αναφέρει πως το Κιουρντί είναι μεν ο Α΄ ήχος αλλά με ύφεση στο Βου, ενώ ο Μαυροειδής αντιστοιχεί το μακάμ Κιουρντί με τον Πλάγιο του Α΄ σκληρό διατονικό[168].

Ο δρόμος Κιουρντί, σύμφωνα με τον Ζώτο, χωρίζεται σε ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο Κιουρντί. Το πεντάχορδο θεμελιώνεται στην βάση του δρόμου ενώ το τετράχορδο στην V βαθμίδα στην οποία και ενώνονται. Ο δρόμος έχει την εξής δομή:



Λόγω των διαστημάτων που υπάρχουν στο μακάμ Κιουρντί[169], τα οποία μπορούν να αναπαραχθούν από το λαούτο σε μεγάλο βαθμό, ο Ζώτος ονοματίζει ως Κιουρντί το πεντάχορδο και το τετράχορδο, από τα οποία αποτελείται ο δρόμος και όχι σαν Ουσάκ. Κριτήριο, για ακόμη μια φορά, είναι τα διαστήματα του μακάμ τα οποία μπορούν εύκολα να παραχθούν από το λαούτο χωρίς κάποιες ιδιαίτερες τεχνικές.

Ο Μαυροειδής ως βασικό διαχωρισμό αναφέρει πως συναντούμε είτε τετράχορδο Κιουρντί στο Δουγκιάχ (I) και πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά (V), είτε πεντάχορδο Κιουρντί στο Δουγκιάχ (I) και τετράχορδο Κιουρντί στο Νεβά (V)[170]. Ο Βούλγαρης συμφωνεί μεν με τον Ζώτο, ωστόσο παρατηρούμε πως μέσα στην παρουσίαση του δρόμου, διακρίνει και ένα πεντάχορδο Τσαργκιάχ το οποίο θεμελιώνεται στην ομώνυμη βαθμίδα (III)[171]. Τέλος, ο Παγιάτης βλέπουμε πως

[166] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 127.

[167] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 298.

[168] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 245.

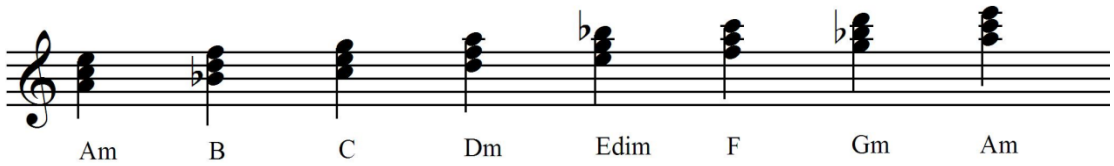
[169] Αυτόθι, σελ. 245, Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51.

[170] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 244.

[171] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51.

διαχωρίζει το Κιουρδί, όπως το αποκαλεί, σε δυο διαζευγμένα τετράχορδα Κιουρδί. Το πρώτο θεμελιώνεται στην βάση του δρόμου και το δεύτερο στην V βαθμίδα[172].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Ο Ζώτος, κατατάσσει τις συγχορδίες της I, IV και VII βαθμίδας στις κύριες και τις υπόλοιπες στις δευτερεύουσες. Ο Παγιάτης, σύμφωνα με την παρουσίαση του δρόμου που παραθέτει, διακρίνει στις κύριες συγχορδίες του Κιουρδί, τις συγχορδίες της I, IV, V και VII βαθμίδας[173].

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, VII

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIm Im

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, κατάληξη την οποία παρουσιάζει και ο Βούλγαρης[174].

Στον δρόμο Κιουρντί, σύμφωνα με τον Ζώτο δεν ανήκουν κάποια κομμάτια. Όπως είδαμε και στον δρόμο Χουζάμ, έτσι και εδώ τα χαρακτηριστικά του δρόμου που παρουσιάζονται, ο Ζώτος θεωρεί πως προέρχονται μέσα από τα ταξίμια, τα οποία θα τα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Κομμάτια τα οποία περιέχουν χαρακτηριστικά του δρόμου Κιουρντί, είναι κομμάτια τα οποία ανήκουν στον δρόμο Ουσάκ, γεγονός στο οποίο οφείλεται πολλές φορές, ο λάθος κατά τον Ζώτο, χαρακτηρισμός των κομματιών αυτών ως Κιουρντί. Μέσα στα πλαίσια αυτά θεωρεί πως κομμάτια τα οποία ανήκουν στον δρόμο Κιουρντί δεν υπάρχουν.

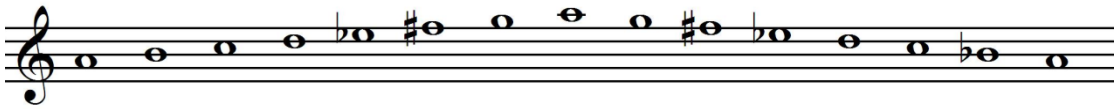
[172] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 57.

[173] Αυτόθι, σελ. 58.

[174] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51.

Κατσιγιάρ

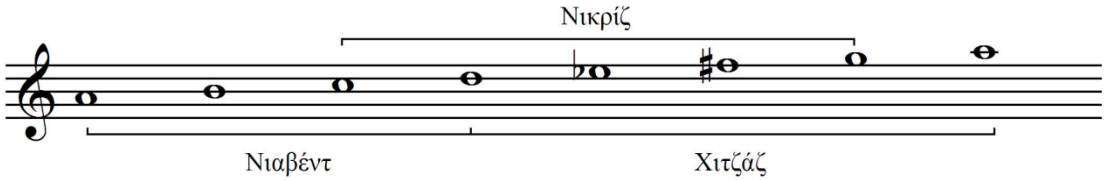
Ο δρόμος Κατσιγιάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην οικογένεια του Ουσάκ μαζί με το Κιουρντί. Ο δρόμος Κατσιγιάρ είναι ο εξής:



Στον Πυργιώτη, η κλίμακα Κατσιγιάρ αναφέρεται και ως Δωρική με 5η ελαττωμένη[175].

Ο Ζώτος ταυτίζει τον δρόμο Κατσιγιάρ, με τον Δευτερόπρωτο ήχο της βυζαντινής μουσικής. Στην αντιστοιχία αυτή, συμφωνεί και ο Γρηγοριάδης[176], ενώ ο Μαυροειδής θεωρεί πως το όνομα δευτερόπρωτος είναι ένα ιδιαίτερο όνομα το οποίο χρησιμοποιείται στην ψαλτική πρακτική, αφού δεν υπάρχει ακριβής αντιστοιχία με κάποιον ήχο της βυζαντινής μουσικής[177]. Τέλος, ο Τσιαμούλης, ο οποίος ονομάζει τον δρόμο ως Καρτζιγάρ, ταυτίζει το δρόμο με τον ήχο Β΄ χρωματικό παραμεσάζων[178].

Ο δρόμος Κατσιγιάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο διαχωρίζεται σε ένα τετράχορδο Νιαβέντ θεμελιωμένο στην τονική και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ το οποίο θεμελιώνεται στην IV στην οποία και ενώνονται. Επίσης ο Ζώτος υποστηρίζει πως ο δρόμος αυτός σχηματίζει και ένα πεντάχορδο Νικρίζ θεμελιωμένο στην III βαθμίδα. Ο δρόμος Κατσιγιάρ έχει την εξής δομή:



Παρατηρώντας την παρουσίαση του δρόμου, βλέπουμε πως ο Ζώτος κατά την κατιούσα μορφή του Κατσιγιάρ, χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο την II βαθμίδα. Σύμφωνα λοιπόν με τα λεγόμενά του, στην κάθοδο του δρόμου, το τετράχορδο

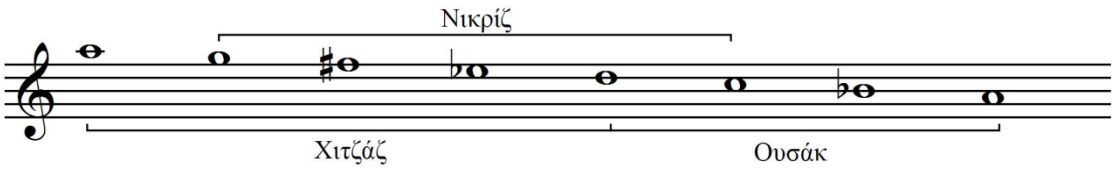
[175] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 131.

[176] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 69.

[177] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 243.

[178] Τσιαμούλης Χ.-Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 300.

Νιαβέντ, αντικαθιστάται με ένα τετράχορδο Ουσάκ. Μέσα στα πλαίσια αυτά καταλήγουμε και σε δεύτερο διαχωρισμό που έχει την εξής μορφή:



Ο Παγιάτης διαχωρίζει τον δρόμο Κατσιγιάρ, το οποίο το αναφέρει ως Καρτζιγάρ, σε ένα τετράχορδο Κιουρδί και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ τα οποία ενώνονται στην IV βαθμίδα. Ο Παγιάτης ωστόσο, δεν αναφέρει καθόλου την καθοδική πορεία του δρόμου και δεν αναφέρει καν αν υπάρχει κάποια νότα η οποία αλλοιώνεται σε σχέση με την ανοδική πορεία του δρόμου[179]. Ο Μυστακίδης απ' την άλλη χωρίζει τον δρόμο σε ένα τετράχορδο Μινόρε και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ τα οποία ενώνονται στην IV βαθμίδα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την παρουσία του Νικρίζ στην III βαθμίδα όπως αναφέρει και ο Ζώτος. Στην παρουσίαση της μη συγκερασμένης μορφής του δρόμου αναφέρει ωστόσο ότι καταλήγει χρωματικά το μακάμ, αλλά δεν αναφέρει ότι καταλήγει σε Ουσάκ[180]. Ο Γρηγοριάδης παρουσιάζει τον δρόμο διαχωρισμένο σε ένα τετράχορδο Ουσάκ και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ τα οποία ενώνονται στην IV βαθμίδα, πράγμα το οποίο κατά την ανάβαση σύμφωνα με τον Ζώτο είναι λάθος, αφού Ουσάκ τετράχορδο βρίσκουμε μόνο στην κατάβαση του δρόμου[181]. Ενδιαφέρον έχει και ο χωρισμός που παρουσιάζει ο Ανδρίκος, ο οποίος συμφωνεί σε ένα βαθμό με τον Ζώτο στο πεντάχορδο του Χιτζάζ και στο Νικρίζ αλλά το τετράχορδο Νιαβέντ που παρουσιάζει ο Ζώτος, το παρουσιάζει ως ευέλικτη διατονική υπομονάδα, πράγμα το οποίο ωστόσο έχει πολλά κοινά σημεία με το Ουσάκ[182]. Τέλος, ο Μαυροειδής αναφέρει πως στο μακάμ Καρσιγιάρ, όπως το ονομάζει, ανάμεσα στου τρείς διαχωρισμούς έχει ως βασικό τον διαχωρισμό ο οποίος θεμελιώνει ένα τετράχορδο Μπεγιατί στην βάση του, το οποίο ενώνεται με ένα τετράχορδο Χιτζάζ στο Νεβά (IV). Στην κατιούσα παραθέτει επίσης τρείς διαφορετικούς διαχωρισμούς βασικότερος από τους οποίους είναι αυτός της ανιούσας φοράς, με την διαφορά ότι το τετράχορδο Χιτζάζ στο Νεβά (IV), μετατρέπεται σε

[179] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 54.

[180] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 225.

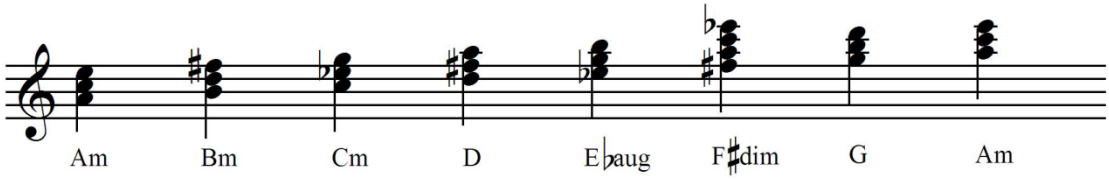
[181] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 69.

[182] Ανδρίκος Ν. ο.π σελ. 30.

Μπουσελίκ[183]. Ο Βούλγαρης τέλος, παρατηρούμε ότι παραθέτει μόνο την ανοδική πορεία του δρόμο τον οποίο διαχωρίζει σε ένα τετράχορδο Ουσάκ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Ντουγκιάχ (I) που ενώνεται με ένα πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στο Νεβά (IV). Επίσης διακρίνει και την ύπαρξη ενός πενταχόρδου Νικρίζ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Τσαργκιά (III)[184].

Ο Ζώτος, όπως βλέπουμε στην παρουσίαση του δρόμου, κατά την καθοδική πορεία του, σχηματίζει τετράχορδο Ουσάκ. Εδώ για μια ακόμη φορά, βλέπουμε την ύπαρξη ενός τετραχόρδου Κιουρντί στην πραγματικότητα με το όνομα Ουσάκ. Στον δρόμο αυτό, για ακόμα μία φορά ο Ζώτος αντιλαμβάνεται την ύπαρξη τετραχόρδων με βάση τα μακάμ, των οποίων τα διαστήματα προσπαθεί να τα μιμηθεί και να τα εφαρμόσει στο λαούτο με τις διάφορες τεχνικές που προαναφέραμε.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν , σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Ο Ζώτος θεωρεί πως οι βασικές συγχορδίες είναι αυτές της I, III, IV και VII βαθμίδας. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να τονίσουμε πως η συγχορδία της I βαθμίδας, είναι σε δομή μινόρε. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, ότι στην I βαθμίδα θεμελιώνεται το τετράχορδο Νιαβέντ, με βάση του οποίου χρησιμοποιείται και η Im. Οπότε στο συγκεκριμένο θέμα ο Ζώτος σκέφτεται με βάση το τετράχορδο και όχι με βάση όλης της συνολικής διαστηματικής οντότητας του δρόμου. Ο Μυστακίδης, καθώς και ο Γρηγοριάδης, αναφέρουν ως βασικές τις ίδιες συγχορδίες[185]. Η μόνη διαφορά είναι στην VII την οποία θεωρούν VIIm, συγχορδία για την οποία θα μιλήσουμε στην παρουσίαση των συγχορδιών της καθοδικής μορφής του δρόμου. Ο Παγιάτης σύμφωνα με τα όσα αναφέρει, βασικές συγχορδίες είναι αυτές της I, IV, V και VII την οποία την χρησιμοποιεί και σαν μινόρε και σαν ματζόρε[186]. Ο Ανδρίκος, τέλος,

[183] Μαυροειδής ο.π. σελ. 241-242.

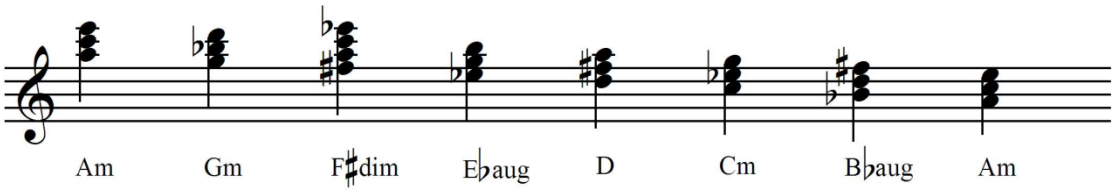
[184] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 43.

[185] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 225, Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 69.

[186] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 54.

θεωρεί ως βασικές την I, IV και V. Την συγχορδία της I βαθμίδας την χρησιμοποιεί συνήθως ως «αχαρακτήριστη»[187].

Όπως είδαμε και στην παρουσίαση του δρόμου πιο πάνω, ο Ζώτος αντικαθιστά το τετράχορδο Νιαβέντ με τετράχορδο Ουσάκ κατά την κάθοδο. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος θεωρεί πως η μορφή των συγχορδιών αλλάζουν στην κατιούσα μορφή. Οι συγχορδίες είναι ως εξής:



Παρατηρώντας τις συγχορδίες, βλέπουμε πως η συγχορδίες της VII και της II βαθμίδας άλλαξαν. Το Κατσιγιάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο έχει καθοδική πορεία. Αυτό σημαίνει πως όταν η μελωδία κάνει καταλήξεις στην I, κάνει καταλήξεις Ουσάκ. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος θεωρεί πως η συγχορδία της VII βαθμίδας κατά τις καταλήξεις έχει δομή μινόρε πράγμα που δικαιολογείται από την ύπαρξη του Ουσάκ το οποίο στις καταλήξεις του χρησιμοποιεί την συγχορδία αυτή. Σύμφωνα με τον Ζώτο, την VII την συναντούμε με μορφή ματζόρε μόνο όταν κάνει στάση η μελωδική γραμμή όπου και ακούμε Ράστ το οποίο θεμελιώνεται σαν VII του Ουσάκ όπως είδαμε και πιο πάνω. Έτσι λοιπόν ο Ζώτος διαχωρίζει τις δύο μορφές των συγχορδιών και αυτό είναι το κριτήριο με βάση το οποίο τις χρησιμοποιεί κατά την εναρμόνιση.

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, VII

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIm Im

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης[188].

Στον δρόμο Κατσιγιάρ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Βελούχι* (τσάμικο)

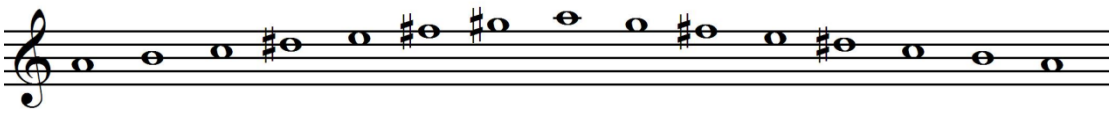
[187] Ανδρίκος Ν. ο.π σελ. 31.

[188] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 43.

2. *Με μάρανε η ποδιά σου* (καλαματιανό)
3. *Σουλιμιώτισσα* (συρτό)
4. *Στην Λειβαδιά στην ρεματιά* (τσάμικο)
5. *Τρείς βλαχοπούλες λυγερές* (τσάμικο)
6. *Μαύρα μάτια στο ποτήρι* (καλαματιανό)
7. *Σου παραγγέλνω μαύρη γη* (τσάμικο)

Νικρίζ

Το Νικρίζ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει σε μια οικογένεια μαζί με το Νιαβέντ και το Νεβεσέρ και είναι ως εξής:



Την κλίμακα Νικρίζ στον Πυργιώτη την συναντούμε και με το όνομα Λυδική με 3η μικρή[189].

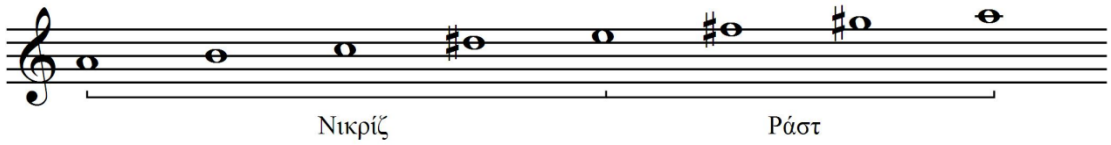
Ο δρόμος Νικρίζ σύμφωνα με τον Ζώτο ταυτίζεται με τον Πλάγιο Α΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής, πράγμα το οποίο δεν συναντήσαμε στην βιβλιογραφία. Ο Μαυροειδής[190], θεωρεί πως ο δρόμος Νικρίζ ταυτίζεται απόλυτα με τον σκληρό χρωματικό του Πλαγίου Δ΄, ενώ ο Γρηγοριάδης τον ταυτίζει με τον χρωματικό τετράφωνο του Πλαγίου Δ΄[191]. Ο Ζώτος θεωρεί πως ο πλάγιος του Δ΄ είναι ένας ήχος ο οποίος έχει ματζόρε άκουσμα στην ευρωπαϊκή μουσική και είναι απόλυτα ταυτισμένος με τον δρόμο Ράστ. Μέσα στα πλαίσια αυτά είναι αδύνατο, σύμφωνα με τον Ζώτο, να ταυτίσουμε το Νικρίζ το οποίο είναι μινόρε με τον Πλάγιο του Δ΄ έστω κι αν είναι χρωματικός. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ταυτίζει το Νικρίζ με τον Πλάγιο Α΄ ήχο. Διαπιστώνουμε στο σημείο αυτό, πως ο Ζώτος αντιλαμβάνεται τους ήχους αρμονικά, έχοντας υπόψη του μια συγκεκριμένη δομή του πλαγίου του Δ΄, πράγμα το οποίο λειτουργεί ως κριτήριο για την αποφυγή της ταύτισης του Νικρίζ με τον συγκεκριμένο ήχο.

[189] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 131.

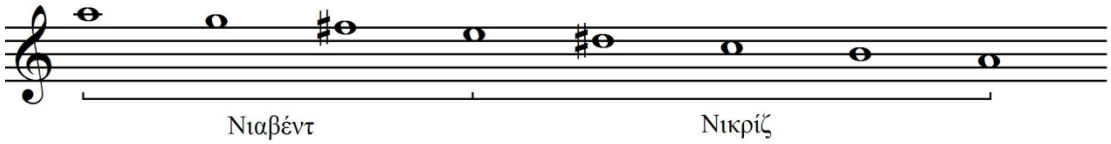
[190] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 229.

[191] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 75.

Ο δρόμος Νικρίζ διαχωρίζεται, σύμφωνα με τον Ζώτο, κατά την ανιούσα μορφή σε ένα πεντάχορδο Νικρίζ και ένα τετράχορδο Ράστ τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα. Ο δρόμος έχει την εξής δομή:



Παρατηρώντας την παρουσίαση του δρόμου, βλέπουμε πως κατά τον Ζώτο, στην κατιούσα μορφή του δρόμου, η VII βαθμίδα αναιρείται. Γι' αυτόν τον λόγο στην κάθοδο παρουσιάζει διαφορετικό διαχωρισμό. Στην θέση λοιπόν του τετραχόρδου Ράστ, κατά την κατάβαση ο Ζώτος τοποθετεί ένα τετράχορδο Νιαβέντ και έχει ως εξής:



Ο Μαυροειδής ανάμεσα στους τέσσερις διαχωρισμούς που παρουσιάζει, έχει ως βασικό τον ίδιο διαχωρισμό με τον Ζώτο. Ωστόσο στην κατιούσα, αντικαθιστά το Ράστ με τετράχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά (V) [192]. Στον διαχωρισμό αυτόν συμφωνεί ο Βούλγαρης[193] και ο Ανδρίκος οι οποίοι ωστόσο δεν αναφέρονται στην καθοδική μορφή του δρόμου[194]. Ο Παγιάτης αναφέρεται στο ποιμενικό μινόρε, δρόμος ο οποίος μοιάζει με το Νικρίζ που παρουσιάζει ο Ζώτος. Ο Παγιάτης λοιπόν, διαχωρίζει τον δρόμο αυτόν σε ένα πεντάχορδο Νικρίζ και σε ένα τετράχορδο Κιουρδί, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα[195]. Παρατηρούμε λοιπόν, πως η διαφορά του με τον Ζώτο, εκτός από την ονοματολογία, είναι η VII βαθμίδα η οποία παραμένει ίδια είτε στην ανιούσα είτε στην κατιούσα, με διαφορά μιας 2^{ας} μεγάλης από την τονική. Ο Γρηγοριάδης, διαχωρίζει τον δρόμο σε ένα πεντάχορδο Νικρίζ και ένα τετράχορδο Μπουσελίκ, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα, ωστόσο και αυτός όπως και ο Ανδρίκος, δεν αναφέρεται στην καθοδική μορφή του δρόμου[196]. Τέλος, ο

[192] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 228-229.

[193] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 42.

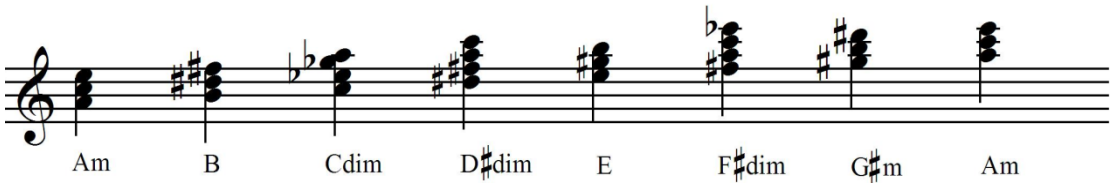
[194] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 26.

[195] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 60.

[196] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 75.

Μυστακίδης παραθέτει 5 διαχωρισμούς του Νικρίζ ανάμεσα στους οποίους είναι και αυτός του Ζώτου. Ωστόσο στην κατιούσα, παρουσιάζει τον δρόμο Νικρίζ να κάνει κίνηση Μπουσελίκ στην V βαθμίδα[197].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν κατά την ανιούσα, σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Ο Ζώτος στις κύριες συγχορδίες, κατατάσσει τις συγχορδίες της I, III και V βαθμίδας. Οι υπόλοιπες θεωρούνται δευτερεύουσες. Βλέποντας, λοιπόν τις συγχορδίες παρατηρούμε πως ο Ζώτος, όταν χρησιμοποιεί συγχορδίες σε δομή ντιμινουίτας, τις χρησιμοποιεί σε τετράφωνη δομή. Το γεγονός αυτό, οφείλετε σε καθαρά αισθητικούς λόγους, σύμφωνα με τον Ζώτο, διότι θεωρεί πως το άκουσμα μιας τετράφωνης ντιμινουίτας είναι πιο «πλούσιο», από το άκουσμα μιας τρίφωνης. Η συγχορδία της III βαθμίδας, σύμφωνα με την κλίμακα, θεωρείται πως έχει την δομή ματζόρε. Ωστόσο ο Ζώτος, χαμηλώνοντας κατά ένα ημιτόνιο την $3^{η}$ και την $5^{η}$ της συγχορδίας που σχηματίζεται με βάση την III βαθμίδα σχηματίζει μια ντιμινουίτα την ύπαρξη της οποίας δεν την τοποθετεί σε κάποιο θεωρητικό πλαίσιο. Ο Μυστακίδης παρατηρούμε πως ως κύριες συγχορδίες χρησιμοποιεί τις συγχορδίες της I, IV και της V βαθμίδας, ωστόσο ξεκαθαρίζει πως στις περισσότερες των περιπτώσεων η συγχορδία της V βαθμίδας χρησιμοποιείται σε δομή ματζόρε, διότι όπως αναφέρει στο βιβλίο του, κάτω από την βάση σχηματίζει Ράστ ή Χιτζάζ, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Ανδρίκος[198]. Ο Παγιάτης, θεωρεί πως οι κύριες συγχορδίες είναι οι συγχορδίες της I, IV, V, VII βαθμίδας με βάση την κλίμακα που παρουσιάζεται[199], ενώ ο Γρηγοριάδης κατατάσσει στις κύριες τις συγχορδίες της I, II, IV και V βαθμίδα όπως τις παρουσιάζει στο βιβλίο του[200].

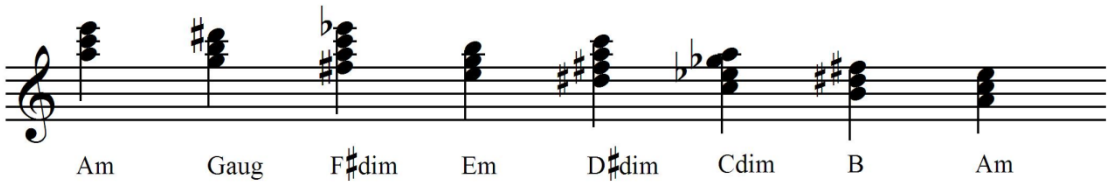
[197] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 189-190.

[198] Αυτόθι, σελ. 189, Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 27.

[199] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 60.

[200] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 75.

Όπως είδαμε και πιο πάνω ο δρόμος Νικρίζ κατά την κατιούσα, σχηματίζει Νιαβέντ στην V. Σύμφωνα λοιπόν με τον Ζώτο, στην κατάβαση σχηματίζονται σε κάποιες βαθμίδες, διαφορετικές συγχορδίες από αυτές της ανιούσας. Οι συγχορδίες κατά την κατιούσα είναι ως εξής:



Συγκρίνοντας την ανάβαση με την κατάβαση, παρατηρούμε πως οι συγχορδίες οι οποίες αλλάζουν είναι οι συγχορδίες της VII και της V βαθμίδας. Ωστόσο ο Ζώτος θεωρεί πως η δομή των συγχορδιών στην καθοδική μορφή του δρόμου, δεν χρησιμοποιείται. Αιτία για την μη χρήση τους είναι, όπως αναφέραμε και στον δρόμο Μουστάρ, η γενικότερη τάση του δρόμου να έχει ανοδική ανάπτυξη σύμφωνα με τον Ζώτο. Μέσα στα πλαίσια αυτά η ύπαρξη του τετραχόρδου Ράστ στην V βαθμίδα δικαιολογεί την χρησιμοποίηση της V σε δομή ματζόρε, η οποία κυρίως χρησιμοποιείται σαν πτώση, πριν καταλήξει η μελωδία στην I βαθμίδα.

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, III, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V Im

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, κατάληξη την οποία αναφέρει και ο Βούλγαρης[201].

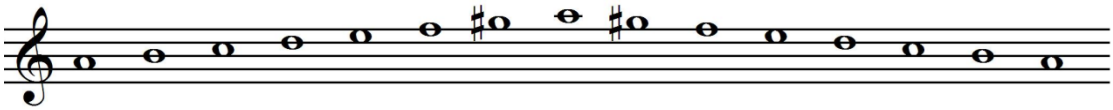
Στον δρόμο Νικρίζ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Μαυριδερούλα* (τσάμικο)
2. *Πέρα εκεί στην αετοράχη* (συρτό)
3. *Τρικαλινή μου πέρδικα* (τσάμικο)
4. *Αγγέλω κραίν' η μάνα σου* (τσάμικο)
5. *Ταχυδρόμος* (καλαματιανό)
6. *Τρία παιδιά βολιώτικα* (καλαματιανό)
7. *Σαν πήρα έναν κατήφορο* (συρτό)

[201] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 42.

Νιαβέντ

Ο δρόμος Νιαβέντ, σύμφωνα με τον Ζώτο ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Νικρίζ και το Νεβεσέρ. Ο λαϊκός δρόμος Νιαβέντ είναι ο εξής:



Όπως και σε άλλους δρόμους, έτσι και στον δρόμο Νιαβέντ, κατά την έρευνα, συναντήσαμε και πάλι το φαινόμενο της διαφορετικής ονοματολογίας του δρόμου. Ο Μυστακίδης, τον δρόμο που παρουσιάζει ο Ζώτος ως Νιαβέντ, τον παρουσιάζει ως Αρμονικό Μινόρε, πράγμα στο οποίο συμφωνεί τόσο ο Παγιάτης όσο και ο Ανδρίκος[202]. Ο Πυργιώτης παρουσιάζει την κλίμακα Νιαβέντ ως Αρμονική ελάσσονα, Μωαμεθανική και Νιχαβέντ[203]. Ο Γρηγοριάδης, τέλος, αναφέρεται στον δρόμο αυτό με το όνομα Μπουσελίκ[204].

Ο Ζώτος ταυτίζει τον δρόμο Νιαβέντ με τον Πλάγιο του Α΄ της βυζαντινής μουσικής, ενώ ο Γρηγοριάδης θεωρεί πως ο δρόμος αυτός ταυτίζεται με τον Πλάγιο Α΄ εναρμόνιο[205]. Στην αντιστοιχία αυτήν παρατηρούμε πως ο Μαυροειδής δεν συμφωνεί. Αναφέρει πως ο δρόμος Νιχαβέντ, όπως το ονομάζει, δεν έχει απόλυτη ομοιότητα με κάποιο ήχο της βυζαντινής, παρόλο που έχει κάποιες μικρές ομοιότητες με τον Δ΄ σκληρό διατονικό[206]. Ο Τσιαμούλης τέλος θεωρεί πως ο δρόμος Νιαβέντ, τον οποίο επίσης τον ονομάζει Νιχαβέντ, ταυτίζεται με τον Πλάγιο Δ΄ σκληρό διατονικό ο οποίος έχει ύφεση στο Βου και στο Ζω[207].

---

[202] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 66, Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 104, Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 13. Επίσης στις σημειώσεις του Ανδρίκου, ως δρόμος Νιαβέντ ή (Νεβεσέρ), παρουσιάζεται ο δρόμος Νεβεσέρ, σύμφωνα με το Ζώτο, δρόμο με τον οποίο θα ασχοληθούμε παρακάτω.

[203] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 130.

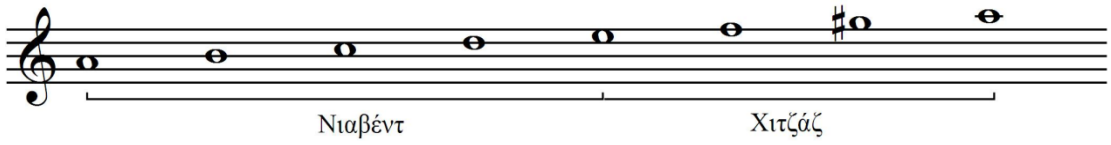
[204] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 72.

[205] Αυτόθι, σελ. 72.

[206] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 225.

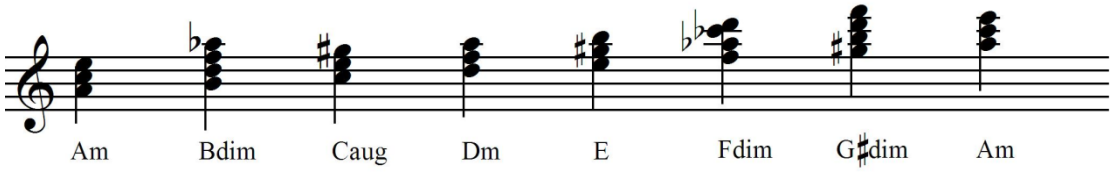
[207] Τσιαμούλης Χ.-Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 296.

Ο Ζώτος, διαχωρίζει τον δρόμο Νιαβέντ, σε ένα πεντάχορδο Νιαβέντ και σε ένα τετράχορδο Χιτζάζ το οποία ενώνονται στην V βαθμίδα. Ο δρόμος έχει την εξής δομή:



Ο Μυστακίδης χωρίζει τον δρόμο, σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα. Το πρώτο είναι ένα τετράχορδο Μινόρε, το οποίο θεμελιώνεται στην βάση και το δεύτερο είναι ένα τετράχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην V βαθμίδα, πράγμα που βλέπουμε και στον Ανδρίκο[208]. Στο βιβλίο του Μαυροειδή παρατηρούμε τρείς διαχωρισμούς, ο βασικός εκ των οποίων είναι ένα πεντάχορδο Μπουσελίκ στην βαθμίδα Ράστ (I) και ένα τετράχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Νεβά (V)[209]. Ο Παγιάτης αναφέρει πως ο δρόμος χωρίζεται σε ένα πεντάχορδο Κιουρδί, το οποίο θεμελιώνεται στην I και ένα τετράχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην V, βαθμίδα στην οποία και ενώνονται[210]. Τέλος ο Βούλγαρης, βλέπουμε πως ταυτίζεται με τον Ζώτο, καθώς παρουσιάζει τον ίδιο χωρισμό με αυτόν του Ζώτου, παραθέτοντας και ακόμη έναν ο οποίος σχηματίζεται από ένα πεντάχορδο Νιχαβέντ, όπως το αποκαλεί, θεμελιωμένο στην βαθμίδα Ράστ (I) και ακόμη ένα πεντάχορδο Νιχαβέντ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Τσαργκιάχ (IV)[211].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν, σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Στις κύριες συγχορδίες, ο Ζώτος κατατάσσει τις συγχορδίες της I, IV και V βαθμίδας. Οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Στο σημείο αυτό βλέπουμε για ακόμα μια φορά, πως ο Ζώτος, τις συγχορδίες οι οποίες σχηματίζονται με μορφή ντιμινουίτας, τις παρουσιάζει σε τετράφωνη δομή για λόγους αισθητικούς, όπως

[208] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 104, Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 13.

[209] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 224.

[210] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 66.

[211] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

προαναφέραμε. Την συγχορδία της VI βαθμίδας την χρησιμοποιεί ως την II του Χιτζάζ[212], που θεμελιώνεται στην V. Ο Μυστακίδης, παρουσιάζει ακριβώς τις ίδιες συγχορδίες και τον ίδιο διαχωρισμό σε κύριες και δευτερεύουσες, ενώ ο Παγιάτης προσθέτει και την V^7 μαζί με την V στις κύριες συγχορδίες[213]. Ο Γρηγοριάδης θεωρεί ως κύριες την I, IV, V και VII, ενώ ο Ανδρίκος τις συγχορδίες I, V, και VII.[214].

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V Im

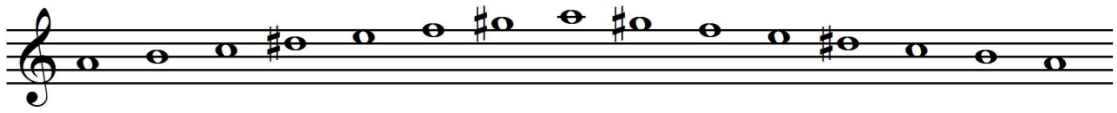
Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, όπως αναφέρει και ο Βούλγαρης[215].

Στον δρόμο Νιαβέντ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Αγάπα με Ανθούλα μου* (τσάμικο)
2. *Ιτιά* (τσάμικο)
3. *Από ξένο τόπο* (συρτό)
4. *Σ' αγαπώ γιατί είσαι ωραία* (4αρι μπαγιό)

Νεβεσέρ

Ο δρόμος Νεβεσέρ, σύμφωνα με τον Ζώτο ανήκει στην ίδια οικογένεια με τους δρόμους Νικρίζ και Νιαβέντ. Ο δρόμος Νεβεσέρ είναι ο εξής:



Όπως και στον δρόμο Νιαβέντ, έτσι και εδώ συναντήσαμε το φαινόμενο της διαφορετικής ονοματολογίας, ανάμεσα στον Ζώτο και στην βιβλιογραφία που μελετήθηκε. Ο Ανδρίκος[216] παρουσιάζει τον δρόμο με κύριο όνομα το Νιαβέντ και εναλλακτικό το όνομα Νεβεσέρ. Ο Μυστακίδης και ο Παγιάτης χαρακτηρίζουν τον

[212] Βλ. σχετικά με τις συγχορδίες την παρουσίαση του δρόμου Χιτζάζ, σελ. 35.

[213] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 104, Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 66.

[214] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 72, Ανδρίκος ο.π. σελ. 14.

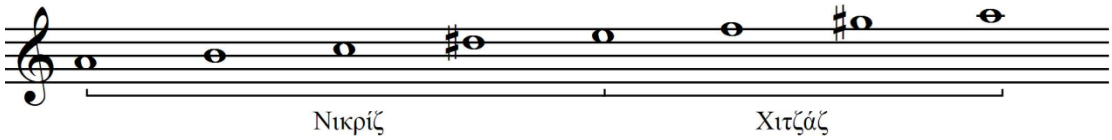
[215] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

[216] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 27.

δρόμο μόνο ως Νιαβέντ[217]. Ο Πυργιώτης, τέλος, αναφέρει την κλίμακα Νεβεσέρ και ως Ουγγρική ελάσσονα, Τσιγγάνικη -2, Αιγυπτιακή και Αλγερινή[218].

Ο Ζώτος, κατά την παρουσίαση του δρόμου, δεν ταυτίζει το Νεβεσέρ με κάποιον ήχο της βυζαντινής μουσικής. Θεωρεί πως δεν υπάρχει κάποιος ήχος ο οποίος να ταιριάζει στα διαστήματα του Νεβεσέρ. Στην θεωρία αυτή, συμφωνεί και ο Μαυροειδής ο οποίος γράφει πως δεν υπάρχει κάτι αντίστοιχο, παρά μόνο όταν έχουμε την εμφάνιση του Χουμαγιούν, εμφάνιση η οποία σχηματίζει Πλάγιο Β΄ από το Δι[219].

Ο δρόμος Νεβεσέρ χωρίζεται σύμφωνα με τον Ζώτο σε ένα πεντάχορδο Νικρίζ θεμελιωμένο στην βάση, το οποίο ενώνεται με ένα τετράχορδο Χιτζάζ στην V και έχουν την εξής μορφή:



Στον Μαυροειδή, βλέπουμε ως βασικό διαχωρισμό του Νεβεσέρ αυτόν που παρουσιάζει ο Ζώτος[220]. Ο Μυστακίδης, βλέπουμε πως εκτός από τον χωρισμό του δρόμου σε πεντάχορδο Νικρίζ και τετράχορδο Χιτζάζ, διακρίνει και μέσα στην κλίμακα την ύπαρξη ενός τετραχόρδου Νιαβέντ με βάση την I βαθμίδα και ένα τετράχορδο Χουζάμ με βάση την III βαθμίδα[221]. Ο Βούλγαρης απ' την άλλη παραθέτει έναν μόνο χωρισμό, ο οποίος είναι ίδιος με αυτόν που παρουσιάζει ο Ζώτος[222]. Ο Παγιάτης[223], χωρίζει τον δρόμο σε ένα πεντάχορδο Νιαβέντ και ένα τετράχορδο Χιτζάζ τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα, ενώ ο Ανδρίκος παραθέτει ακριβώς τον ίδιο χωρισμό με αυτόν του Ζώτου[224].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι οι εξής:

---

[217] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 63, Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 212.

[218] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 150.

[219] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 230.

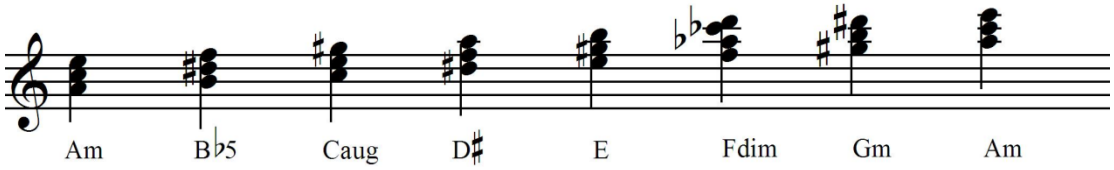
[220] Αυτόθι, σελ. 230.

[221] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 212.

[222] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 50.

[223] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 63.

[224] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 27.



Ο Ζώτος θεωρεί πως οι βασικές συγχορδίες του δρόμου Νεβεσέρ, είναι οι συγχορδίες της I και V βαθμίδας και οι υπόλοιπές είναι δευτερεύουσες. Η συγχορδία της IV βαθμίδας δεν είναι σε μορφή ματζόρε αλλά είναι αλλοιωμένη συγχορδία με οξυμένη την θεμέλιο[225]. Ο Μυστακίδης αναφέρει πως οι βασικές συγχορδίες είναι οι συγχορδίες της I, IV και V βαθμίδας. Ωστόσο την συγχορδία της IV βαθμίδας την χρησιμοποιεί σε δομή ντιμινουίτας[226]. Ο Παγιάτης[227], αναφέρει πως οι βασικές συγχορδίες είναι οι συγχορδίες που σχηματίζονται στην I, IV και V βαθμίδα, συγχορδία την οποία χρησιμοποιεί και σαν V^7, ενώ ο Ανδρίκος θεωρεί βασικές τις συγχορδίες της I, IV, V και VII την οποία χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο στην εναρμόνισή της σύμφωνα με το βιβλίο του[228].

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V Im

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου. Στην κατάληξη αυτή, συμφωνεί και ο Βούλγαρης[229].

Στον δρόμο Νεβεσέρ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Αυγερινός* (συρτό)

[225] Ulrich M ο.π. σελ. 99.

[226] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 212.

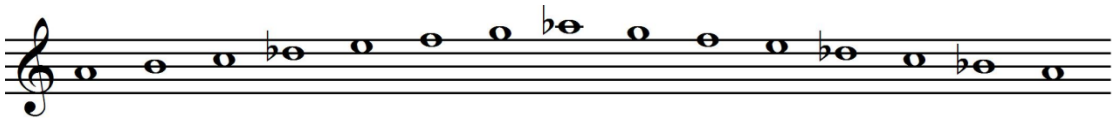
[227] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 63.

[228] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 28.

[229] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 50.

Σαμπάχ

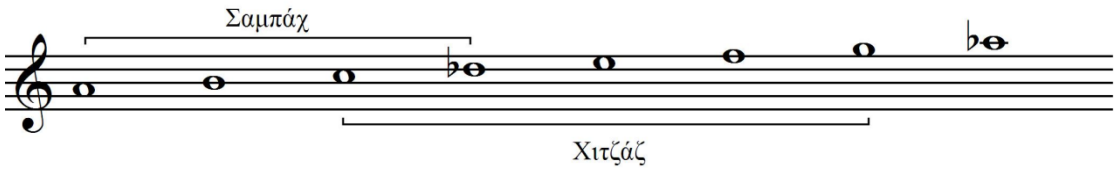
Το Σαμπάχ, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι ένας δρόμος ο οποίος δεν μπορεί να καταταχθεί σε κάποια οικογένεια. Ο δρόμος Σαμπάχ είναι ο εξής:



Ο Πυργιώτης παρουσιάζει την κλίμακα Σαμπάχ ως Αιολική με 5η ελαττωμένη και ως Σαμπά[230].

Ο Ζώτος, θεωρεί πως ο δρόμος Σαμπάχ είναι αντίστοιχος με τον Α΄ ήχο παθητικό δίφωνο ή Νάος της βυζαντινής μουσικής. Ο Τσιαμούλης[231] αναφέρει πως ο αντίστοιχος ήχος του δρόμου είναι ο Α΄ ήχος διφωνών. Ο Μαυροειδής απ' την άλλη αντιστοιχεί τον μακάμ Σαμπά, όπως το αποκαλεί, με τον Πλάγιο του Α΄ δίφωνο φθορικό[232]. Τέλος ο Γρηγοριάδης αναφέρει πως το Σαμπά, όπως το ονομάζει και αυτός, ταυτίζεται με τον Πλάγιο του Α΄ παθητικό[233].

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ο δρόμος Σαμπάχ αποτελείται από ένα τετράχορδο Σαμπάχ θεμελιωμένο στην βάση, και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην ΙΙΙ. Όπως παρατηρούμε και στην παρουσίαση του δρόμου, ο Ζώτος θεωρεί πως ο δρόμος Σαμπάχ, έχει την οκτάβα του ένα ημιτόνιο χαμηλότερη σε σχέση με την τονική του δρόμου. Ουσιαστικά η οκτάβα του είναι διάστημα 7ης μεγάλο[234]. Όπως λέει και ο ίδιος «*στο Σαμπάχ δεν έχουμε Λα μέχρι Λα, αλλά έχουμε Λα μέχρι Λα ύφεση*». Ο δρόμος Σαμπάχ λοιπόν, σύμφωνα με τον Ζώτο έχει την εξής δομή:



[230] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 139.

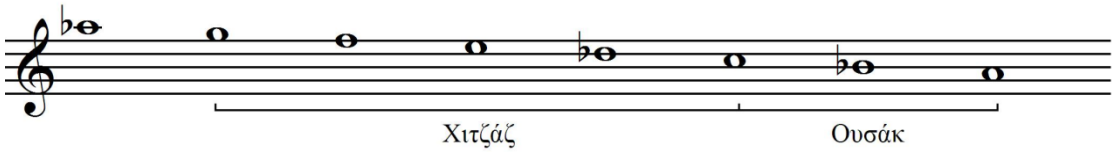
[231] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 297.

[232] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 248.

[233] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 78.

[234] Ulrich M. ο.π.σελ. 85.

Βλέποντας την παρουσίαση του δρόμου, παρατηρούμε πως στην καθοδική πορεία η ΙΙ βαθμίδα χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος θεωρεί πως ο διαχωρισμός του δρόμου αλλάζει αφαιρώντας το τετράχορδο Σαμπάχ και προσθέτοντας με βάση την τονική ένα τετράχορδο Ουσάκ. Ο δρόμος στην καθοδική του μορφή, έχει την εξής δομή:



Ο Βούλγαρης διαχωρίζει το μακάμ Σαμπά σε ένα τετράχορδο Σαμπά θεμελιωμένο στην βάση, ένα πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην ΙΙΙ και ένα τετράχορδο Χιτζάζ στην VII. Ο Βούλγαρης, βλέπουμε πως ταυτίζεται με τον Ζώτο στον διαχωρισμό του Σαμπάχ ή Σαμπά όπως το παρουσιάζει. Αναφέρει επίσης ότι «*το μακάμ δεν επταφωνεί, δηλαδή δεν επαναλαμβάνει τη βάση του στην επόμενη οκτάβα*»[235], γεγονός που επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του Ζώτου, όπως είδαμε και πιο πάνω. Ο Μαυροειδής ως βασικό διαχωρισμό, αναφέρει τρίχορδο Μπεγιαντί θεμελιωμένο στην βάση και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στο Τσαργκιά (IV). Ωστόσο στον Μαυροειδή δεν βλέπουμε να αναφέρεται στο θέμα της οκτάβας και της επταφωνείας. Στη κατιούσα μορφή του δρόμου ανάμεσα στους διάφορους διαχωρισμούς, ο Μαυροειδής αναφέρει, πως υπάρχει τετράχορδο Σαμπά στην οκτάβα, τρίχορδο Ατζέμ στο Μουχαγιέρ (VI), τετράχορδο Χιτζάζ στο Τσαργκιά και καταλήγει με τρίχορδο Μπεγιαντί ή Ουζάλ στην Ι το οποίο ωστόσο μπορεί να είναι και τετράχορδο Σαμπά[236]. Στον Παγιάτη παρατηρούμε έναν διαφορετικό διαχωρισμό σε σχέση με αυτόν του Ζώτου. Ο Παγιάτης διαχωρίζει το Σαμπάχ σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα. Το πρώτο είναι ένα τετράχορδο Σαμπάχ θεμελιωμένο στην Ι και το άλλο είναι ένα τετράχορδο Ουσάκ το οποίο είναι θεμελιωμένο στην V βαθμίδα. Ο Παγιάτης όπως και ο Βούλγαρης, αναφέρει το θέμα της επταφωνίας, ωστόσο στην παρουσίαση του δρόμου σε σύστημα πενταγράμμου παρατηρούμε πως η τονική επαναλαμβάνεται και στην οκτάβα,, η οποία δεν παρουσιάζεται ελαττωμένη[237]. Ενδιαφέρον έχει και ο διαχωρισμός που παρουσιάζει ο Ανδρίκος, ο οποίος διαχωρίζει

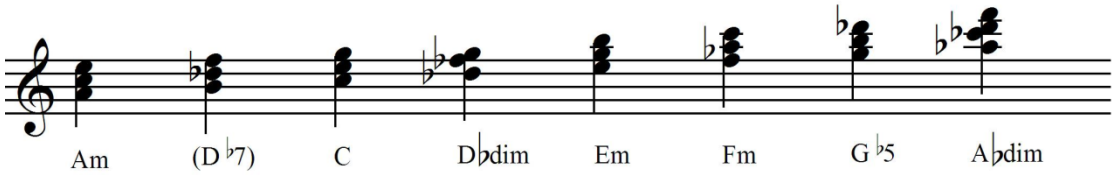
[235] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 36.

[236] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 247-248.

[237] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 50.

τον δρόμο Σαμπά, όπως τον αποκαλεί, σε ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιωμένο στην ΙΙΙ και σε μια τριχορδική διατονική υπομονάδα θεμελιωμένη στην Ι. Στην παρουσίαση του δρόμου σε σύστημα πενταγράμμου, βλέπουμε πως ο Ανδρίκος φτάνει μέχρι την VII χωρίς να αναφέρει το θέμα της επταφωνίας[238]. Ο Μυστακίδης, τέλος, όπως και ο Παγιάτης, διαχωρίζει τον δρόμο σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα. Το πρώτο είναι Σαμπάχ θεμελιωμένο στην Ι και το δεύτερο Ουσάκ θεμελιωμένο στην V. Ωστόσο διακρίνει και το τετράχορδο Χιτζάζ το οποίο θεμελιώνεται την ΙΙΙ. Δεν αναφέρει καθόλου το θέμα της ΙΙ βαθμίδας που κατά τον Ζώτο είναι χαμηλότερη κατά ένα ημιτόνιο στην κατάβαση, αφού το Σαμπάχ κλείνει τις φράσεις του με κίνηση Ουσάκ. Όσον αφορά το θέμα της επταφωνίας, ο Μυστακίδης αναφέρει πως όταν η μελωδική γραμμή δεν υπερβαίνει την 8η και φτάνει μόνο μέχρι εκεί, αυτή παίζεται χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο[239].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι οι εξής:



Οι βασικές συγχορδίες, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι οι συγχορδίες της Ι, ΙΙΙ και VII βαθμίδας. Όλες οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Η συγχορδία της ΙΙ βαθμίδας, σαν δομή δεν αντιστοιχεί σε καμία γνωστή δομή συγχορδιών. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος αντιστοιχεί την συγχορδία με την D^7 ύφεση, καθώς υπάρχει εναρμόνια σχέση του σι με το ντο ύφεση[240], το οποίο είναι η VII της συγχορδίας.

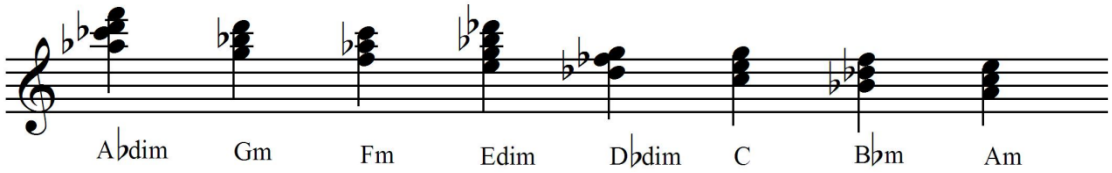
Εξαιτίας της διαφοροποίησης του δρόμου, κατά την καθοδική του πορεία, ο Ζώτος θεωρεί πως οι συγχορδίες αλλάζουν εξαιτίας του τριχόρδου Ουσάκ που υπάρχει.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν κατά την κατάβαση του δρόμου είναι οι εξής:

[238] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 29.

[239] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 238.

[240] Ulrich M. ο.π.σελ. 85.



Όπως και στην ανοδική πορεία του δρόμου, έτσι και εδώ οι κύριες συγχορδίες είναι αυτές της I, III και VII βαθμίδας, ενώ οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Στην συγχορδία της IV βαθμίδας, παρατηρούμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί ντιμινουίτα τρίφωνη γεγονός το οποίο παρατηρούμε μόνο στο Σαμπάχ. Ο ίδιος θεωρεί πως η ντιμινουίτα υπάρχει με τρίφωνη δομή, με σκοπό την αποφυγή του Σι ύφεση το οποίο θεωρείται από τον Ζώτο, ως ξένη νότα της κλίμακας, αφού είναι επηρεασμένος από τον τρόπο εξέτασης των μακάμ, που θέλουν την II του Ουσάκ, χαμηλότερη κατά 1,33 τμήματα της βυζαντινής μουσικής. Η παρουσία του Σι ύφεση παραπέμπει σε άκουσμα Κιουρντί, ύφεση η οποία παραπέμπει σε II βαθμίδα χαμηλωμένη κατά 6,65 τμήματα[241]. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος, προτιμά να μην χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη ντιμινουίτα σε τετράφωνη δομή. Η συγχορδία της VII βαθμίδας χρησιμοποιείται πάντα με μορφή μινόρε. Αυτό οφείλεται σύμφωνα με τον Ζώτο, στην γενική τάση του δρόμου να είναι καθοδικός. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η II βαθμίδα να ακούγεται στις πτώσεις τις μελωδίας και γι αυτό τον λόγο να ακούγεται πάντα χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο, αφού όπως προείπαμε έχουμε κίνηση Ουσάκ. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τον ρόλο της VII συγχορδίας ως καταληκτικής πριν το άκουσμα της I, έχει σαν αποτέλεσμα να ακούγεται η II βαθμίδα μέσα στην δομή της VII συγχορδίας. Βέβαια μπορούμε να ισχυριστούμε πως το Σι ύφεση της VIIm, είναι το ίδιο με αυτό της ντιμινουίτας στην IV βαθμίδα. Ωστόσο ο Ζώτος, θεωρεί τελείως διαφορετική την καταληκτική συγχορδία, η οποία πρέπει να ακουστεί καθαρά, πράγμα το οποίο θα κάνει πιο έντονο το άκουσμα της κατάληξης. Εξάλλου με την συγχορδία της IV βαθμίδας, η οποία υπενθυμίζουμε δεν είναι βασική, έχει την δυνατότητα να παραλείψει την συγκεκριμένη νότα. Στην VIIm όμως δεν μπορεί να το κάνει σε καμία περίπτωση, γιατί όπως είδαμε και πιο πάνω αλλά και θα αναφέρουμε στην συνέχεια, ο Ζώτος θεωρεί πως σε καμία περίπτωση δεν υπάρχουν αχαρακτήριστες συγχορδίες. Μέσα στα πλαίσια αυτά η συγχορδία αυτή να έχει δομή μινόρε.

[241] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 49.

Ο Γρηγοριάδης[242] σαν βασικές συγχορδίες του δρόμου, θεωρεί πως είναι οι συγχορδίες της I, III, IV και VII βαθμίδας, συγχορδίες τις συναντάμε και στον Παγιάτη[243]. Ο Μυστακίδης[244], αναφέρει πως οι βασικές συγχορδίες είναι της I, III και VII βαθμίδας, γεγονός στο οποίο συμφωνεί και ο Ανδρίκος ο οποίος ωστόσο γράφει πως μπορούμε να συναντήσουμε και τις συγχορδίες της IV και VI βαθμίδας σε νεότερες εκτελέσεις εξαιτίας της εναρμόνισης του Σαμπά, «*κατά τον τύπο συγχορδιοποίησης του σύγχρονου Χιτζάζ*» [245].

Τονική: Λα

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, III, IV

Καταληκτικές συγχορδίες: VIIm Im

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης[246].

Στον δρόμο Σαμπάχ ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Τριτσιμπίδας* (τσάμικο)
2. *Μαραίνομαι ο καημένος* (καλαματιανό)
3. *Δάφνες* (τσάμικο)
4. *Μια γαλάζια περιστέρα* (συρτό)
5. *Doctor* (4αρι μπαγιό)
6. *Βλάχα πλένει στο ποτάμι* (καλαματιανό)

Πωγωνίσιο Ματζόρε ή Πεντατονική Ματζόρε

Το Πωγωνίσιο αποτελεί μια κλίμακα, η οποία πήρε το όνομά της, σύμφωνα με τον Ζώτο, από την περιοχή του Πωγωνίου[247] το οποίο βρίσκεται στην Ήπειρο. Το Πωγωνίσιο είναι η μοναδική κλίμακα που αποτελείται από πέντε νότες, μαζί με την τονική στην οκτάβα έξι, και γι' αυτόν τον λόγο το ονομάζουμε και πεντατονική

[242] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 69.

[243] Παγιάτης Χ. ο.π. σελ. 51.

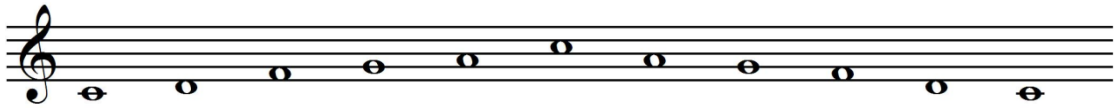
[244] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 238.

[245] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 30.

[246] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 36.

[247] Κοκκώνης Γ. ο.π. σελ. 44.

κλίμακα. Αυτό το γεγονός και σε συνδυασμό της περιορισμένης τροπικής ανάπτυξης των μελωδιών που ανήκουν στην συγκεκριμένη κλίμακα, έχουν σαν αποτέλεσμα σύμφωνα με τον Ζώτο, την Πεντατονική Ματζόρε αλλά και την Μινόρε, όπως θα δούμε στην συνέχεια, να την αποκαλούμε ως κλίμακα και όχι ως δρόμο. Κριτήριο λοιπόν μέσα στα πλαίσια αυτά, είναι το πόσες νότες έχει η κλίμακα και το αν οι μελωδίες που ανήκουν σ' αυτήν, εμφανίζουν μεγάλη τροπικότητα κατά την ανάπτυξή τους. Την συναντάμε μόνο στην Ήπειρο[248] και γι' αυτό το λόγο, όλα τα τραγούδια που ανήκουν στην κλίμακα αυτή προέρχονται από την περιοχή της Ηπείρου. Η Ματζόρε πεντατονική είναι ως εξής:

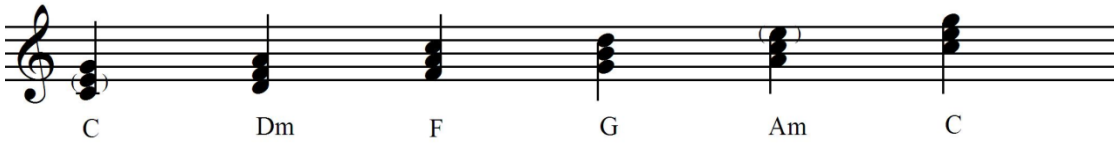


Ο Ζώτος, υποστηρίζει πως η κλίμακα αυτή, λόγω της ιδιαιτερότητας της πεντατονίας, δεν ταυτίζεται με κάποιον ήχο της βυζαντινής μουσικής.

Ο Γρηγοριάδης, ονομάζει την κλίμακα ως πεντατονία της Ηπείρου, ενώ ο Πυργιώτης θεωρεί πως η κλίμακα ονομάζεται Ρίτσου (ιαπ.), Κτζο (κορ.) και Μπακ (βιετ.)[249].

Σύμφωνα με τον Ζώτο, λόγω της ιδιομορφίας της κλίμακας δεν μπορούμε να την διαχωρίσουμε σε πεντάχορδα ή τετράχορδα, πράγμα το οποίο κάνει και ο Γρηγοριάδης[250].

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Σύμφωνα με τον Ζώτο οι κύριες συγχορδίες είναι αυτές της I, IV και V βαθμίδας. Όλες οι υπόλοιπες είναι δευτερεύουσες. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του δεν υπάρχουν «αχαρακτήριστες» συγχορδίες, πράγμα για το οποίο θα μιλήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να εναρμονίζει την τονική με δομή

[248] Αυτόθι, σελ. 44.

[249] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 84, Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 49.

[250] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 84.

ματζόρε παρόλο που δεν υπάρχει η νότα Μι, μέσα στην κλίμακα. Το ίδιο συναντάμε και στην συγχορδία της V βαθμίδας. Το γεγονός αυτό, οφείλεται στο ότι κατά την διάρκεια της μελωδίας ενός τραγουδιού το οποίο ανήκει στην κλίμακα αυτή, υπάρχουν νότες που θεωρούνται επέρειση (appoggiatura)[251] μέσα στις οποίες συναντούμε το Μι και το Σι. Επίσης θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, της θεωρία περί συνδυαζόμενων ήχων[252]. Όταν δυο ήχοι, ηχούν ταυτόχρονα, το ανθρώπινο αυτί, αντιλαμβάνεται και τον ήχο ο οποίος σημειώνεται ως σημείο διαφοράς των δύο ήχων που ηχούν ταυτόχρονα. Δηλαδή, όταν έχουμε την συνήχηση του Ντο με το Σολ, το αυτί μας, αντιλαμβάνεται και το Μι. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, με την θεωρία αυτή δικαιολογείται η εναρμόνιση της I βαθμίδας σε δομή ματζόρε με την χρησιμοποίηση της III αφού όπως προείπαμε, ο Ζώτος, θεωρεί πως δεν υπάρχουν «αχαρακτήριστες». Ο Γρηγοριάδης, βλέπουμε αντίθετα, να χρησιμοποιεί την συγχορδία της πρώτης βαθμίδα ως «αχαρακτήριστη», καθώς και την συγχορδία της VII βαθμίδας, σύμφωνα με την κλίμακα που παρουσιάζει[253].

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, IV, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V-I

Κατάληξη: Στην τονική της κλίμακας

Στην Πεντατονική Ματζόρε ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Χαλασιά μου* (συρτό στα δύο)
2. *Μάγια μου 'χεις καμωμένα* (συρτό στα δύο)
3. *Αυτά τα μαύρα μάτια* (συρτό στα δύο)
4. *Γιατρός* (συρτό στα δύο)

Πωγωνίσιο Μινόρε ή Πεντατονική Μινόρε

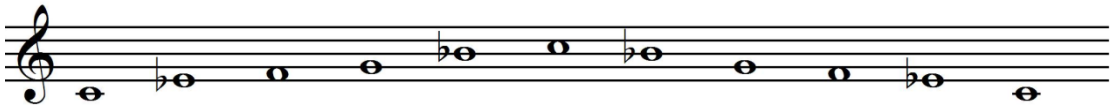
Το Πεντατονικό Μινόρε, αποτελεί μια κλίμακα, την οποία δεν μπορούμε να την κατατάξουμε σε κάποια οικογένεια, σύμφωνα με τον Ζώτο. Όπως προείπαμε, λόγω

[251] Καλομοίρης Μανώλης, *Αρμονία* Β΄ τόμος, ΄΄Γαϊτάνου΄΄ Κοκονέτση, Αθήνα 1994 σελ. 139-145.

[252] Τάτσης Τηλέμαχος, *Οργανογνωσία ακουστική, μουσικά συστήματα και σκάλες,* Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2004, σελ. 17.

[253] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 84.

της ιδιαιτερότητας των πέντε νοτών και της έλλειψης τροπικότητας μέσα στις μελωδικές αναπτύξεις των τραγουδιών, αποκαλούμε την Πεντατονική Μινόρε, ως κλίμακα και όχι δρόμο. Η κλίμακα Πεντατονική Μινόρε είναι η εξής:

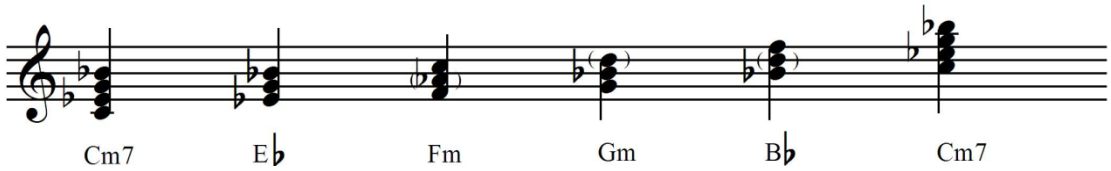


Ο Γρηγοριάδης και γι' αυτήν την κλίμακα, χρησιμοποιεί το όνομα Πεντατονία της Ηπείρου, ενώ ο Πυργιώτης αναφέρει πως την κλίμακα αυτήν την συναντούμε με το όνομα Ίο (ιαπ.)[254].

Ο Ζώτος, την κλίμακα αυτή, θεωρεί πως δεν μπορούμε να την αντιστοιχίσουμε με κάποιον ήχο της βυζαντινής μουσικής.

Όπως στην Πεντατονική Ματζόρε, έτσι και εδώ δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε σύμφωνα με τον Ζώτο την κλίμακα, σε πεντάχορδα ή τετράχορδα, λόγω της πεντατονίας.

Οι συγχορδίες που προκύπτουν σύμφωνα με τον Ζώτο είναι:



Παρατηρώντας τις συγχορδίες βλέπουμε κατ' αρχάς την ύπαρξη της 7ης στην συγχορδία της Ι βαθμίδας. Το άκουσμα αυτό, είναι έντονο και χαρακτηρίζει τα ηπειρώτικά τραγούδια τα οποία ανήκουν στην κλίμακα αυτή. Μέσα στα πλαίσια αυτά, κατά τον Ζώτο, το άκουσμα αυτής της συγχορδίας είναι χαρακτηριστικό του ύφους της περιοχής[255] της Ηπείρου και πιο συγκεκριμένα των πωγωνίσιων τραγουδιών. Η κύριες συγχορδίες, σύμφωνα με τον Ζώτο είναι αυτές της Ι και VII βαθμίδας. Παρατηρούμε πως για ακόμη μια φορά, ο Ζώτος χρησιμοποιεί στις συγχορδίες, νότες οι οποίες χαρακτηρίζονται ως επέρειση μέσα στην μελωδία, με σκοπό να μην υπάρξει καμία συγχορδία η οποία θα έχει την δομή «αχαρακτήριστης»,

[254] Αυτόθι, σελ. 84, Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 49.

[255] Pascall Robert, « Style », στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 24, Oxford University Press, 2001, σελ. 638.

αφού θεωρεί πως τέτοιες δεν υπάρχουν όπως είπαμε και παραπάνω. Την χρησιμοποίηση των νοτών αυτών την βλέπουμε στις συγχορδίες της III, IV και V βαθμίδας. Ο Γρηγοριάδης, αναφέρει πως στην κλίμακα αυτήν μπορούμε να έχουμε και I «αχαρακτήριστη» και I με δομή μινόρε και I^7 μινόρε. Επίσης στις κύριες συγχορδίες αναφέρονται και αυτές της III και VII βαθμίδας[256].

Τονική: Ντο

Δεσπόζουσες βαθμίδες: I, II, V

Καταληκτικές συγχορδίες: V+ I-

Κατάληξη: Στην τονική της κλίμακας

Στην κλίμακα Πεντατονική Μινόρε ανήκουν τα παρακάτω κομμάτια:

1. *Γιάννη μου το μαντήλι σου* (συρτό στα δύο)
2. *Ζαλίζομαι* (συρτό στα δύο)
3. *Δεροπολίτισσα* (συρτό στα δύο)
4. *Ένα βράδυ βγήκε ο Χάρος* (συρτό στα δύο)
5. *Στης πικροδάφνης τον ανθό* (συρτό στα δύο)
6. *Δέλβινο και Τσαπουρνιά* (συρτό στα δύο)

[256] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 84.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Το κεφάλαιο που ακολουθεί, είναι το κεφάλαιο στο οποίο θα αναλυθούν κάποια χαρακτηριστικά ταξίμια του Ζώτου. Θα δούμε και θα αναλύσουμε τα ταξίμια του σε κάθε λαϊκό δρόμο, και θα διερευνήσουμε τον τρόπο διαχείρισης των στοιχείων που τους χαρακτηρίζουν, τις μελωδικές αναπτύξεις τους κ.λπ. Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούν όλα τα τεχνικά στοιχεία και κάποιες διευκρινίσεις που θα βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση του κεφαλαίου και στην απάντηση ερωτημάτων που τυχόν θα προκύψουν.

Η μουσική της περιοχής στην οποία γεννήθηκε και μεγάλωσε ο Ζώτος (Ξηρόμερο), πέρα από τα στοιχεία δεξιοτεχνίας που προβάλλει, χαρακτηρίζεται από την έντονη τροπικότητά της, καθώς και από το ιδιαίτερο «μαλακό» (διαστηματικά) παίξιμο του κυρίαρχου σολιστικού οργάνου (κλαρίνο) της ορχήστρας, αλλά και της φωνητικής ερμηνείας. Στο Ξηρόμερο δεν ανιχνεύεται το στακάτο[257] παίξιμο που διέπει τόσο τα κλαρίνα όσο και τους τραγουδιστές άλλων περιοχών της κεντρικής και νότιας στεριανής Ελλάδας. Τα κλαρίνα, κυρίως, στην ευρύτερη περιοχή του Ξηρομέρου έπαιζαν από παλιά και το «αλά τούρκα», όπως μαρτυρείται και στην περιβόητη μελέτη της Δ. Μαζαράκη, πράγμα το οποίο αναφέρεται τόσο στον Κοκκώνη όσο και στην Νταλάκα[258]. Φυσιολογικό λοιπόν, ο Ζώτος από μικρός να έχει επηρεαστεί από το παίξιμο των μουσικών της περιοχής αυτής, όπως του περιβόητου Βασίλη Σαλέα και των κατοπινών μαστόρων, Βασίλη και Βαγγέλη Σούκα, Βαγγέλη Κοκκώνη, Γιάννη Βασιλόπουλου και τόσων άλλων. Στο παίξιμο όλων αυτών των δεξιοτεχνών του κλαρίνου, εύκολα διακρίνεται τόσο το «αλά τούρκα» παίξιμο, όσο και η διαστηματική ευλυγισία.

Γενικά το ταξίμι για τους μουσικούς της περιοχής, ήταν ένα στοιχείο καταξίωσης και καθιέρωσης στην ελίτ των μουσικών. Με ένα καλό ταξίμι, ο

---

[257] Κατοχιανού Αναστασία, Τηλιάκος Κώστας, Τσελίκας Γιάννης, «Staccato», στο *Κλασική μουσική,* Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2004-5 σελ. 809.

[258] Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα,* Κέδρος, β΄ έκδοση, Αθήνα 1984, σελ 31-32, Κοκκώνης Γ. ο.π. σελ. 67, Νταλάκα Μαρία, *Το κλαρίνο και τα πανηγύρια στον Ελλαδικό χώρο,* Άρτα Απρίλιος 1995 σελ. 12.

μουσικός μπορούσε να αποδείξει την μεγάλη γνώση του οργάνου και την μεγάλη φαντασία που μπορεί να είχε στο θέμα των μελωδικών αναπτύξεων. Το ταξίμι σηματοδοτούσε την δεξιοτεχνία λοιπόν, καθώς και την απόλυτη καταξίωση. Γι αυτό και για τον Ζώτο το ταξίμι αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο της μουσικής εκτέλεσης, θα τολμούσαμε δε να πούμε και στοιχείο αξιολόγησης της δεξιοτεχνίας των μουσικών για την περιοχή στην οποία αναφερόμαστε. Το ταξίμι, για τον Ζώτο, είναι μια μουσική φόρμα, η οποία είναι πολύ περίπλοκη με πολλά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ποικίλουν ανάλογα με τον δρόμο στον οποίο αναπτύσσεται. Σύμφωνα με την αντίληψη του Ζώτου, κάθε λαϊκός δρόμος, έχει και την δική του μελωδική ανάπτυξη, η οποία αποτυπώνεται απόλυτα και στην ανάπτυξη του ταξιμιού. Υπάρχουν κάποιοι κανόνες που υποχρεωτικά θα πρέπει να ακολουθηθούν κατά την σωστή ανάπτυξη του ταξιμιού, όπως είναι το άνοιγμα, οι δεσπόζουσες βαθμίδες, οι διάφορες έλξεις, καθώς και η μετάβαση σε συγγενικούς δρόμους. Επιπροσθέτως θα πρέπει ο μουσικός να είναι κάτοχος των τεχνικών εκτέλεσης του οργάνου και να ελέγχει απόλυτα όλη την έκτασή του. Ο Ζώτος λέει χαρακτηριστικά: «*Για να κάνεις ένα ταξίμι, πρέπει να είσαι γνώστης της μουσικής. Δεν μπορεί ο οποιοσδήποτε να κάνει ένα ταξίμι. Πρέπει να γνωρίζεις καλά τις κλίμακες και τους δρόμους και να ξέρεις και όλο τον μάνικα*[259] *με κλειστά μάτια*». Το ταξίμι λοιπόν, είναι μια μουσική φόρμα, που έχει δύο λειτουργίες. Η πρώτη λειτουργία είναι η επίδειξη της δεξιοτεχνίας του μουσικού, ενώ η δεύτερη έχει ως στόχο την προετοιμασία του κοινού σε σχέση με το μουσικό κλίμα στο οποίο ανήκει το όποιο μουσικό κομμάτι θα ακολουθήσει. Πολύ εύστοχα, η Θεοδοσοπούλου αναφέρει για τον αυτοσχεδιασμό πως: «*είναι μια λειτουργία με ελευθερίες και περιορισμούς, που οριοθετούν τα επιτρεπτά όρια κινήσεων*»[260]. Η άποψη του Ζώτου, δεν διαφέρει από γνωστές απόψεις θεωρητικών και μουσικών της παράδοσης του μακάμ, όπως αυτή του Yoram Arnon, ο οποίος θεωρεί πως το taksim, είναι ένα οργανικό αυτοσχεδιαστικό γένος που προετοιμάζει

[259] Λέγοντας μάνικα, ο Ζώτος εννοεί την ταστιέρα του οργάνου.

[260] Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, *Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική δημοτική ποίηση (το παράδειγμα της Κρήτης),* Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, Αθήνα 2006 σελ. 32.

τον ακροατή για το φωνητικό ή οργανικό κομμάτι που ακολουθεί[261]. Οι K. Reinhard και M. Stokes, γράφουν για το ταξίμι, πως έχει μια οργανική αυτοσχεδιαστική μορφή. Σε παλιά κείμενα, το ταξίμι αναφέρεται σαν μια φωνητική μουσική σύνθεση. Ωστόσο από τα τέλη του 17ου αιώνα ορίζεται ως μια οργανική σύνθεση. Ετυμολογικά ο όρος taksim σημαίνει διάσπαση. Την ετυμολογία αυτήν, την χρησιμοποιούν οι Άραβες, έτσι ώστε να δικαιολογήσουν την διαίρεση των μακάμ, κατά την απόδοση του ταξιμιού. Αναφέρουν επίσης πως οι Τούρκοι έχουν διαφορετικό ορισμό. Οι Τούρκοι θεωρούν πως το taksim έχει διττό σκοπό. Ο ένας σκοπός είναι να αναδείξει την δεξιοτεχνία του ο καλλιτέχνης, και ο άλλος σκοπός είναι να αποδοθεί η χαρακτηριστική δομή των μακάμ, στα οποία ανήκουν τα μουσικά κομμάτια που ακολουθούν[262]. Κάτι αντίστοιχο βρίσκουμε και στο λεξικό Ελληνικής Μουσικής του Τ. Καλογερόπουλου, όπου το ταξίμι αναφέρεται ως: *«Ελεύθερο οργανικό (ή και φωνητικό) σόλο στην ορολογία της αραβοπέρσικης μουσικής που έχει περάσει στην γλώσσα μας ως ταξίμι. Συχνά εμφανίζεται ως 1ο μέρος μιας δημοφιλούς σουίτας-ραψωδίας, που λέγεται ''νάβαμπαχ'' και εισάγει στο ''κλίμα'' (μακάμι) της μουσικής που θα ακολουθήσει. Σε προέκταση, τόσο στην βυζ. όσο και στην δημοτική ελλ. μουσική, ως ταξίμι νοείται δεξιοτεχνικό (μάλλον αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα) οργανικό προανάκουσμα που προετοιμάζει, για τον ήχο ή τον τρόπο που θα ακολουθήσει»*[263]. Τέλος ο Τσιαμούλης, αναφέρει για το ταξίμι πως είναι ένας αυτοσχεδιασμός, ο οποίος ωστόσο ακολουθεί κάποιους κανόνες, τους οποίους ορίζει το μακάμ στο οποίο εντάσσεται ο αυτοσχεδιασμός αυτός. Το ταξίμι μπορεί να είναι είτε ελεύθερου ρυθμού, είτε να αναπτύσσεται πάνω από ένα ρυθμικό επαναλαμβανόμενο σχήμα το οποίο εκτελείται συνήθως από τα αρμονικορυθμικά μουσικά όργανα[264].

---

[261] Yoram Arnon, "Improvisation as verbalization: The use function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim", *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13, σ. 36, όπως αναφέρεται στο, Παπαϊωάννου Αβραάμ, *Μια προσπάθεια λεπτομερούς καταγραφής της αυτοσχεδιαστικής φόρμας taksim. Η περίπτωση του Τούρκου δεξιοτέχνη Yurdal Tokcan*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, Μάρτιος 2009, σελ. 19.

[262] Reinhard Kurt, Stokes Martin, «Turkey, IV: Art music», στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 25, Oxford University Press, 2001, σελ. 917.

[263] Καλογερόπουλος Τάκης, «Ταξίμι», στο *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής* ,τόμος 6, Γιαλελής, Αθήνα 1998 σελ. 6.

[264] Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. ο.π. σελ. 293.

Κατά τον Ζώτο, κάνοντας ένα ταξίμι, οφείλουμε να γνωρίζουμε εκ των προτέρων κάποια κύρια χαρακτηριστικά όπως, σε ποια βαθμίδα θα πραγματοποιηθεί το άνοιγμα, σε ποιες βαθμίδες θα σταθεί η μελωδία και κυρίως σε ποιους δρόμους θα μεταφερθεί κατά την διάρκεια της ανάπτυξης, κανόνες οι οποίοι πρέπει να τηρηθούν[265]. Ο Daniel Koglin αναφέρει πως: «*ο μουσικός διεξάγει έναν αγώνα ενάντια στο χάος και συγχρόνως ενεργεί ο ίδιος χαοτικά […] εντάσσει το ακανόνιστο στην τάξη*»[266]. Ο Ζώτος, χρησιμοποιεί τους δρόμους ομαδοποιημένους. Για την ομαδοποίηση αυτή, χρησιμοποιεί σαν κριτήριο την υποχρεωτική μεταφορά σε συγγενικούς δρόμους, όπως τους αποκαλεί, κατά την διάρκεια των ταξιμιών. Παίζοντας, δηλαδή, ένα ταξίμι το οποίο ανήκει σε έναν δρόμο, υποχρεωτικά θα πρέπει να μεταφερθεί σε κάποιους άλλους κατά την διάρκειά της μελωδικής ανάπτυξης. Αυτοί λοιπόν οι δρόμοι, στους οποίους θα μεταφερθεί η μελωδία, είναι οι συγγενικοί δρόμοι, που μαζί με τον βασικό καταληκτικό δρόμο, αποτελούν μια οικογένεια. Αυτό λοιπόν, είναι το κριτήριο, με βάση το οποίο ο Ζώτος, κατανέμει τους δρόμους σε οικογένειες. Σύμφωνα με την άποψή του, οι οικογένειες των λαϊκών δρόμων είναι οι εξής:

Τσαργκιά-Ράστ

Σεγκιάχ-Χουζάμ-Μουστάρ

Χιτζάζ-Χιτζασκιάρ-Έβιντς

Ουσάκ-Κιουρντί-Κατσιγιάρ

Νικρίζ-Νιαβέντ-Νεβεσέρ

Σαμπάχ[267]

Με μια πρώτη ματιά, μπορούμε να διακρίνουμε πως ο Ζώτος κατατάσσει πρώτα τους «ματζόρε» δρόμους και μετά τους «μινόρε». Επίσης παρατηρούμε πως οι

[265] Θεοδοσοπούλου Ε. ο.π. σελ. 87.

[266] Daniel Koglin, «Αυτοσχεδιασμός στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, Η σύμπραξη μουσικής και χορού στην Θράκη», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 3, Κουλτούρα, Αθήνα 2003 σελ. 46.

[267] Στο Σαμπάχ έχουμε την δυνατότητα, σύμφωνα με τον Ζώτο, να μην περάσουμε σε κάποιον άλλο δρόμο κατά την διάρκεια ενός ταξιμιού, οπότε δεν το κατατάσσει σε κάποια οικογένεια.

δρόμοι που ανήκουν στην ίδια οικογένεια παρουσιάζουν ελάχιστες διαφορές μεταξύ τους, φυσικά στα πλαίσια μιας ισοσυγκερασμένης θεώρησης.

Στην πρώτη οικογένεια, λόγω συγκερασμού του οργάνου, οι δρόμοι αυτοί δομούνται με την ίδια διαστηματική ακολουθία. Η μόνη διαφορά που θα συναντήσουμε, και την οποία θα αναλύσουμε εκτενέστερα κατά την διάρκεια του κεφαλαίου που ακολουθεί, είναι στο Ράστ. Ο Ζώτος τον διαχειρίζεται διαφορετικά από τον Τσαργκιάχ, εμμένοντας σε κάποιες τεχνικές, όπως γκλισάντο και παίξιμο νοτών χωρίς το χτύπημα της πένας (κάτι σαν τρίλια), έτσι ώστε να μιμηθεί τις έλξεις του μακάμ Ράστ. Γι' αυτό τον λόγο, επιλογή του ίδιου του Ζώτου, ήταν να μην παίξει ταξίμι Τσαργκιάχ, αφού οι διαφορές του με το Ράστ, είναι ανύπαρκτες, όσο αναφορά την διαδοχή διαστημάτων και βαθμίδων, λόγω του συγκερασμού του λαούτου. Προφανώς μπορούμε να υποθέσουμε πως για τον Ζώτο, και στα πλαίσια των δυνατοτήτων του οργάνου, το Τσαργκιάχ είναι σχεδόν ανύπαρκτο. Η κεντρική θέση την οποία κατέχει ωστόσο το Ραστ στο ρεπερτόριο που διαχειρίζεται, τον ωθεί στο να υπερβεί τις διαστηματικές αδυναμίες του λαούτου μέσα από τα διάφορα κεντήματα και τους καλλωπισμούς.

Στην δεύτερη ομάδα, αν εξετάσουμε του δρόμους ανά δύο, βλέπουμε εξίσου μικρές διαφορές, πάλι αναφορικά με τα διαστήματα. Έτσι το Σεγκιάχ με το Χουζάμ, διαφέρουν στην VI βαθμίδα, το Σεγκιάχ με το Μουστάρ, στην IV βαθμίδα, ενώ το Χουζάμ με το Μουστάρ, αυτονόητα στην IV και στην VI βαθμίδα. Προφανώς η ιδιαιτερότητα της αυξημένης IIης βαθμίδας, ωθεί τον Ζώτο στην ομαδοποίηση αυτή.

Προχωρώντας στην τρίτη ομάδα, βλέπουμε πως το Χιτζάζ με το Χιτζασκιάρ διαφέρουν στην VII βαθμίδα, το Χιτζασκιάρ με το Έβιντς στην IV βαθμίδα, ενώ το Χιτζάζ με το Έβιντς στην IV και στην VII βαθμίδα. Εδώ το διάστημα «κλειδί» που ενοποιεί τους παραπάνω δρόμους είναι το χαρακτηριστικό τριημιτόνιο.

Στην τέταρτη ομάδα, το Ουσάκ διαφέρει με το Κιουρντί μόνο στην ανιούσα ανάπτυξή του καθώς στο Ουσάκ η II και η VI είναι ψηλότερες κατά ένα ημιτόνιο σε σχέση με την κατιούσα, η οποία είναι ίδια με την πλήρη ανάπτυξη του Κιουρντί. Το Κατσιγιάρ ωστόσο, παρατηρούμε ότι διαφέρει σε πολλά σημεία σε σχέση με το Ουσάκ και το Κιουρντί. Βέβαια, στο κλείσιμο της μελωδικής του ανάπτυξης χρησιμοποιείται τετράχορδο Ουσάκ, θεμελιωμένο στην I βαθμίδα, πράγμα το οποίο παραπέμπει στη ανάλογη συμπεριφορά του Ουσάκ, αλλά και σε αυτήν του Κιουρντί.

Ο Ζώτος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις πτώσεις (κλείσιμο) αυτού του τύπου, χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως γκλισάντο, τρίλιες κ.α., με σκοπό την μίμηση των «μαλακών» έλξεων του μακάμ Ουσάκ.

Στην πέμπτη ομάδα, στην οποία έχουμε πάλι πολύ μικρές διαφορές μεταξύ των δρόμων, βρίσκουμε το Νικρίζ να διαφέρει με το Νιαβέντ στην IV και στην VI, και στην VII, μόνο όταν έχουμε καθοδική κίνηση του Νικρίζ. Το Νικρίζ με το Νεβεσέρ, διαφέρουν στην VI, ενώ στην κατιούσα κίνηση παρουσιάζεται διαφοροποίηση και στην VII βαθμίδα (στο Νικρίζ η VII χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο), ενώ το Νιαβέντ με το Νεβεσέρ, διαφέρουν μόνο στην IV βαθμίδα.

Τέλος και αναφορικά με τον δρόμο Σαμπάχ, ο Ζώτος διακρίνει μια αυτονομία, παρόλο που οι μελωδικές καταλήξεις στην I βαθμίδα πραγματοποιούνται σχεδόν αποκλειστικά με κίνηση Ουσάκ, όπως και στον Κατσιγιάρ. Η ιδιαιτερότητα της δομής του Σαμπάχ είναι που αναγκάζει ωστόσο τον Ζώτο να αντιλαμβάνεται τον δρόμο αυτό ως αυτόνομο.

Μέσα στα ταξίμια του Ζώτου, παρατηρούμε έντονα τεχνικές (slide, hummer on, pull of)[268], οι οποίες έχουν σαν σκοπό την αποτύπωση διαστημάτων, μικρότερων του ημιτονίου αλλά και την αποτύπωση μια γενικότερης μελωδικής κίνησης που έχει ο κάθε δρόμος ξεχωριστά. Το γεγονός αυτό, φανερώνει την ίδια την επιθυμία του Ζώτου, να ξεφύγει με κάθε δυνατό τρόπο από το συγκερασμένο σύστημα του λαούτου, καταφεύγοντας σε τεχνικές που θα του έδιναν την δυνατότητα, έστω μιας μικρής μίμησης των ασυγκέραστων οργάνων. Εξάλλου, μην ξεχνάμε και την μακροχρόνια συνεργασία του Ζώτου, με μουσικούς όπως ο Βασίλης Σούκας, ο Βαγγέλης Σούκας, ο Βαγγέλης Κοκκώνης, ο Βασίλης Σαλέας κ.α., μουσικοί οι οποίοι είχαν ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, την πλούσια διαστηματική μελωδική ανάπτυξη, και τον πλούσιο διαστηματικό κόσμο, αφού πρέσβευαν, όπως είπαμε και πιο πάνω, το «αλά τούρκα» παίξιμο. Αυτά λοιπόν, είχαν σαν αποτέλεσμα ο Ζώτος να καθιερώσει στο παίξιμο του λαούτου στοιχεία που θα τον βοηθούσαν στην ευκολότερη αποτύπωση των διαστημάτων των μακάμ. Είχε ως σκοπό, να μιμηθεί μέσω του λαούτου, τις μουσικές φράσεις και τα διαστήματα τα οποία μπορούσε να παίξει το κλαρίνο, το βιολί ή τα διαστήματα που παράγονταν από την φωνή . Ο ίδιος λέει: «*Ξέρω πως στο λαούτο, δεν γίνεται να παίξουμε μόρια. Απ' την αρχή όμως εγώ, ήθελα*

[268] Μπαλταζάνης Κ. ο.π. σελ. 41-42.

να παίζω όπως το βιολί ή το κλαρίνο ή η φωνή. Ξέρω ότι είναι δύσκολο, αλλά εγώ κάτι κατάφερα».

Σύμφωνα με τον Ε. Βούλγαρη, «*πολλές φορές, όργανα συγκερασμένα, με χρήση μόνο τόνων και ημιτονίων, αποδίδουν την πρωτότυπη φράση αφήνοντας την εντύπωση έλξεων ή διαστημάτων μικρότερων του τόνου ή του ημιτονίου*»[269]. Η αναφορά αυτή ερμηνεύει με τον καλύτερο τρόπο την συμπεριφορά του Ζώτου, ο οποίος φαίνεται να γνωρίζει τους περιορισμούς του λαούτου. Παρόλα αυτά επιδιώκει να τους υπερβεί κάνοντας χρήση διαφόρων τεχνικών, ώστε να θολώσει τα ακριβή ισοσυγκερασμένα διαστήματα. Οι φράσεις του αποκτούν μια πλαστικότητα διαστηματική και μια ρευστότητα ρυθμική που του παρέχουν την δυνατότητα απεξάρτησης από τις αδυναμίες του οργάνου, ενώ συγχρόνως του επιτρέπουν την ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του σε επίπεδο τεχνικής.

Πέρα όμως από το ζήτημα των διαστημάτων, το ταξίμι για το Ζώτο είναι μια πολυπλοκότερη διαδικασία μέσω της οποίας προβάλλεται η γνώση, η εμπειρία και η δεξιοτεχνία εντέλει του μουσικού σε ό,τι αφορά στη δομή και ανάπτυξή του. Όπως δηλώνει εμφατικά ο Ν. Ανδρίκος, «…*το φαινόμενο της τροπικότητας θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πολύ ευρύτερα από τα σχολαστικά πλαίσια της απλής χρήσης υποδεέστερων του ακέραιου τόνου και του απόλυτου ημιτονίου διαστηματικών μονάδων* […] *της πρωτογενούς εκφραστικής ιδιοτυπίας κ.α.*»[270]. Με άλλα λόγια θα πρέπει να εξεταστεί το δεύτερο αυτό επίπεδο ανάγνωσης των ταξιμιών του Ζώτου όπου το ζητούμενο δεν είναι τα ήδη των διαστημάτων, αλλά η συνολικότερη αντίληψη για το ταξίμι ως φόρμα έκφρασης και μουσικής ανάπτυξης.

Στο παρόν κεφάλαιο, αναλύονται ταξίμια του Ζώτου τα οποία βιντεοσκοπήθηκαν τον Μάιο του 2010, κατά την διάρκεια συλλογής υλικού. Τα ταξίμια που θα αναλυθούν παρατίθενται σε ψηφιακή μορφή (CD), ως συνοδευτικό υλικό τεκμηρίωσης, για την καλύτερη κατανόηση των αναλύσεων και των σχολιασμών. Η παρουσίαση των ταξιμιών του Ζώτου, θα γίνει με παράλληλη αναφορά σε μια επιλεγμένη σχετική βιβλιογραφία, ώστε να καταστεί δυνατή η σύγκριση μεταξύ των γραπτών θεωρητικών διατυπώσεων και των αντιλήψεων του Ζώτου. Αντιλήψεων οι οποίες προκύπτουν όμως μέσα από τον προσωπικές του

[269] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 59.

[270] Ανδρίκος Ν. ο.π. [2010], σελ 106.

βιωματικές εμπειρίες και γνώσεις οι οποίες έχουν ως αναφορά τον λαϊκό πολιτισμό στον οποίον η όποια γνώση και εμπειρία μεταφέρεται και παραδίδεται πάντα προφορικά. Τα ταξίμια τα οποία θα αναλύσουμε, σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να αναπαραχθούν από τον Ζώτο ακριβώς και γι' αυτό τον λόγο εξάλλου, τα συμπεράσματα των αναλύσεων δεν είναι τελεσίδικα. Ωστόσο, με τις αναλύσεις, μιλάμε μεν για τα συγκεκριμένα ταξίμια, αλλά πάντα σχολιάζουμε την διάθεση του Ζώτου, καθώς και τις γνώσεις του πάνω στις μελωδικές αναπτύξεις των δρόμων. Κάτω από αυτές τις συνθήκες θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι σε γενικές γραμμές, αν ο Ζώτος κληθεί και πάλι να παίξει ένα ταξίμι σε κάποιον δρόμο, αυτό θα έχει πάρα πολλά κοινά σημεία με αυτά που αναλύουμε εδώ, διότι το σκεπτικό και η αντίληψη για τις μελωδικές αναπτύξεις παραμένουν οι ίδιες από την πλευρά του ίδιου.

Στο παράρτημα της καταγραφής ταξιμιών, έγινε προσπάθεια για λεπτομερέστατη καταγραφή. Αυτό δεν σημαίνει ότι τυχόν λάθη αποκλείονται. Επίσης καλό είναι να αναφέρουμε πως στις συγκεκριμένες καταγραφές, νότες οι οποίες είναι μεγάλης διάρκειας (μισά), δεν είναι στάσεις της μελωδίας αλλά φθόγγοι οι οποίοι λειτουργούν ως σημείο αναφοράς στην συγκεκριμένη χρονική στιγμή, γύρω από τους οποίους περιφέρεται η μελωδία. Στο συνοδευτικό υλικό (CD), υπάρχουν τα ταξίμια που θα αναλύσουμε. Ωστόσο λόγω της φύσης των συνεντεύξεων, κατά την διάρκεια των ταξιμιών, υπάρχουν λάθη από την πλευρά του Ζώτου, εξηγήσεις για την συμπεριφορά την μελωδίας κ.α. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο χρόνος που παρουσιάζεται στις αναλύσεις αλλά και στα παραρτήματα είναι όσο το δυνατόν ακριβέστερος, σε καμία περίπτωση όμως απόλυτος. Οι μελέτες στις οποίες θα αναφερθούμε αντιστικτικά είναι αυτές των Ε. Βούλγαρη, Μ. Μαυροειδή, Π. Κηλτζανίδη, όπως και οι ανέκδοτες σημειώσεις του μαθήματος «Θεωρία Λαϊκής Μουσικής ΙΙ» του Ν. Ανδρίκου.

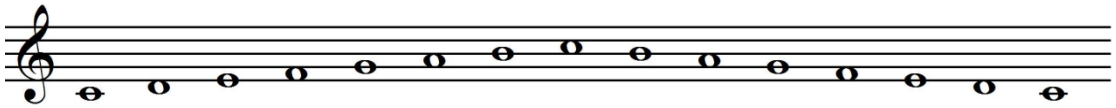
Όσον αφορά τώρα τις πεντατονικές κλίμακες, ο Ζώτος δεν παραθέτει καθόλου ταξίμι διότι δεν θεωρεί τις πεντατονικές κλίμακες ως δρόμους. Όπως προείπαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αυτό οφείλεται στο γεγονός των λιγότερων φθόγγων μέσα στην κλίμακα και στην έλλειψη τροπικότητας που παρατηρείται στα κομμάτια που ανήκουν σ' αυτές τις κλίμακες. Στα συγκεκριμένα κομμάτια δεν υπάρχουν καθόλου μεταβάσεις σε άλλες κλίμακες ή δρόμους, κάτι το οποίο λειτουργεί σαν κριτήριο για τον Ζώτο, ως προς τον χαρακτηρισμό των πεντατονικών ως κλίμακες. Κάτω απ'

αυτές τις συνθήκες, δεν θα παραθέσουμε καθόλου ταξίμι σε πεντατονικές κλίμακες, διότι αυτό ήταν η επιλογή του Ζώτου.

Ανάλυση ταξιμιών

Ράστ

Το Ράστ, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι ένας δρόμος ο οποίος ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Τσαργκιά. Ο λαϊκός δρόμος λοιπόν, Ράστ είναι ο εξής:



Ταξίμι Ράστ[271]

Διάρκεια: 03:53΄΄[272]

Ένα ταξίμι Ράστ, σύμφωνα με τον Ζώτο, κάνει άνοιγμα στην τονική (Ι), άποψη που βρίσκουμε διατυπωμένη και στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, Κηλτζανίδης[273], Βούλγαρης. Υπάρχει ωστόσο μια αξιοσημείωτη διαφορά όταν το Ράστ, μπορεί να κάνει είσοδο και στο Νεβά (V)[274]. Σύμφωνα με την θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής, στην τονική του Πλαγίου του Τετάρτου (Ράστ) εφαρμόζεται το κλιτόν[275] κάτι το οποίο αναφέρεται ως απλή χρωματική κίνηση προς την Ι, με την όξυνση της VI από τον Ανδρίκο[276]. Ξεκινώντας ο Ζώτος το ταξίμι, χρησιμοποιεί το κλιτόν, ήδη από την αρχή του ταξιμιού κινούμενος σε Ράστ για περίπου 13 δευτερόλεπτα. Στην συνέχεια έχουμε ένα τετράχορδο Ουσάκ το οποίο θεμελιώνεται στην ΙΙ βαθμίδα κάνοντας εκεί μία στάση, και στην συνέχεια η μελωδία κατεβαίνει στο κάτω Σολ για να κινηθεί με ένα τετράχορδο Ράστ προς την Ι, όπου και ολοκληρώνεται η φράση. Η θεμελίωση Ράστ στο κάτω Σολ, αναφέρεται και από τον Βούλγαρη ως Ράστ στο

[271] Το ταξίμι καταγράφεται αναλυτικά στο Παράρτημα 1, σελ. 170.

[272] Η ανάλυση που επιχειρούμε οργανώνεται με βάση τον απόλυτο χρόνο και η μονάδα μέτρησης είναι το δευτερόλεπτο. Είμαστε αναγκασμένοι να ακολουθήσουμε αυτή τη μέθοδο αφού, λόγω της ρυθμικής ρευστότητας που παρουσιάζεται πάντα στα ταξίμια, δεν έχουμε ούτε ακριβές μουσικό μέτρο (κλάσμα), αλλά ούτε και μέτρα τα οποία να ορίζονται από διαστολές.

[273] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 145.

[274] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

[275] Καραγιάννης Γεώργιος, *Θεωρία – πράξη και σύντομη ιστορία βυζαντινής μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα Μάιος 2002, σελ. 64.

[276] Ανδρίκος Ν. ο.π. [2009], σελ. 6.

Γεγκιάχ[277]. Συνεχίζοντας το ταξίμι, παρατηρούμε πως ο Ζώτος ανεβαίνει από την Ι στην V στην οποία θεμελιώνει ένα τετράχορδο Χιτζάζ κάνοντας εκεί στάση, κίνηση η οποία τονίζεται από τον Βούλγαρη ως Σουζινάκ[278]. Έπειτα κατεβαίνει με ένα πεντάχορδο Ράστ στην Ι, ανεβαίνει με το ίδιο πεντάχορδο στην V και από εκεί φεύγει στην οκτάβα στην οποία και θεμελιώνεται Μαχούρ Ράστ, κάτι στο οποίο αναφέρεται και ο Ανδρίκος[279], αλλά και οι Μαυροειδής[280] και Βούλγαρης[281], οι οποίοι ωστόσο δεν αναφέρουν το όνομα Μαχούρ Ράστ, αλλά απλή κίνηση Ράστ στην οκτάβα του μακάμ που είναι το Γκερντανιέ ή Γκερντανιγιέ. Κινούμενη η μελωδία λοιπόν για 13 δευτερόλεπτα σε Μαχούρ Ράστ, καταλήγει στη V βαθμίδα στην οποία ακούμε ένα πεντάχορδο Νικρίζ καταλήγοντας και πάλι στην οκτάβα κάνοντας Μαχούρ Ράστ. Στη συνέχεια ο Ζώτος εισάγει στο ταξίμι ένα από τα ωραιότερα χαρακτηριστικά του Ράστ, σύμφωνα με την γνώμη του, που είναι η μετατροπία του σε Σαμπάχ θεμελιωμένο στην VI βαθμίδα, η οποία πραγματοποιείται χρησιμοποιώντας την οκτάβα του Ράστ σαν την ΙΙΙ βαθμίδα του Λα Σαμπάχ στο οποίο καταλήγει η μελωδία. Στην συνέχεια χρησιμοποιώντας τον δρόμο Σαμπάχ με τονική την VI βαθμίδα του Ραστ, κάνει στάση στην οκτάβα (ΙΙΙ του Λα Σαμπάχ) και γυρίζει η μελωδία και πάλι σε Μαχούρ Ράστ κατεβαίνοντας από εκεί σταδιακά για να καταλήξει στην V του Ραστ. Κλείνοντας την φράση αυτή, καταλήγει στη ΙΙ βαθμίδα, στην οποία ακούμε ένα τετράχορδο Ουσάκ, και στην συνέχεια ξεκινώντας από το κάτω Σολ κλείνει την φράση με ένα τετράχορδο Ραστ που καταλήγει στην Ι. Προχωρώντας την ανάλυση του ταξιμιού, παρατηρούμε την ύπαρξη του Χιτζασκιάρ για 20 περίπου δευτερόλεπτα, θεμελιωμένο στην Ι με την μελωδία να κατεβαίνει μέχρι το κάτω Φα, να ανεβαίνει μέχρι την V και στην συνέχεια να καταλήγει και πάλι στην Ι από την οποία ξεκινά η μετάβαση σε Έβιντς το οποίο διαρκεί 27 δευτερόλεπτα καταλήγοντας και πάλι στην Ι. Στο σημείο αυτό, η τονική λειτουργεί για μια ακόμη φορά σαν ΙΙΙ του Σαμπάχ καταλήγοντας στο κάτω Λα, πράγμα το οποίο είδαμε πιο πάνω να γίνεται στην οκτάβα. Κινούμενη για περίπου 34 δευτερόλεπτα η μελωδία στο Λα Σαμπάχ, ο Ζώτος έρχεται και πάλι στην τονική στην οποία θεμελιώνει πάλι το

[277] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

[278] Αυτόθι, σελ. 28.

[279] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 6.

[280] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 215.

[281] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

Ράστ. Στο σημείο αυτό κινείται γύρω από την Ι βαθμίδα για περίπου 13 δευτερόλεπτα και κλείνει το ταξίμι του στην Ι βαθμίδα.

Όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη του Ράστ, υπάρχουν και άλλες προσεγγίσεις, τις οποίες δεν τις είδαμε στο ταξίμι του Ζώτου. Ο Ανδρίκος, μιλώντας για το Ράστ, θεωρεί πως μια συχνή κίνηση, είναι η όξυνση της ΙΙ βαθμίδας προς την ΙΙΙ, όξυνση η οποία επιφέρει την μετάβαση σε Σεγκιάχ[282], κάτι το οποίο παρατηρούμε στον Βούλγαρη[283] αλλά και στον Μαυροειδή[284]. Επίσης ο Ανδρίκος αναφέρει πως αν έχουμε κίνηση γύρω από το Νεβά (V), αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την όξυνση της IV[285], όξυνση της οποία τονίζει και ο Βούλγαρης[286]. Τελευταία κίνηση που παρατηρούμε στον Ανδρίκο, είναι η θεμελίωση της VII σαν τονική, μια βαθμίδα η οποία είναι ελαττωμένη κατά ένα ημιτόνιο. Αυτήν την κίνηση την συναντούμε στην καθοδική πορεία του Ράστ, από την οκτάβα προς την V[287]. Ο Βούλγαρης, μιλώντας για το Ράστ, προτείνει στην καθοδική πορεία του προς την V, θεμελίωση Μπουσελίκ στην συγκεκριμένη βαθμίδα, λόγω της διατονική συμπεριφοράς της βαθμίδας Εβίτς[288], κίνηση στην οποία αναφέρεται και ο Μαυροειδής[289] Τέλος, σύμφωνα με τον Βούλγαρη μπορούμε να συναντήσουμε και την συχνή εναλλαγή του Ράστ με το Νικρίζ ή το Νεβεσέρ[290].

Λόγω της έντονης ομοιότητας του δρόμου Ράστ με τον δρόμο Τσαργκιάχ, δεν είναι διακριτό, αν η μελωδία μεταβαίνει στο Τσαργκιάχ και σε ποιο χρονικό σημείο. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον Ζώτο, οφείλεται στον συγκερασμό του λαούτου.

Γενικά βλέπουμε πως η αντίληψη του Ζώτου για την τροπική οργάνωση του Ραστ δεν απομακρύνεται πολύ από τις θεωρητικές αναλύσεις της σχετικής βιβλιογραφίας την οποία χρησιμοποιούμε με τρόπο συγκριτικό, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων.

---

[282] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 6.

[283] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

[284] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 215.

[285] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 6.

[286] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

[287] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 6.

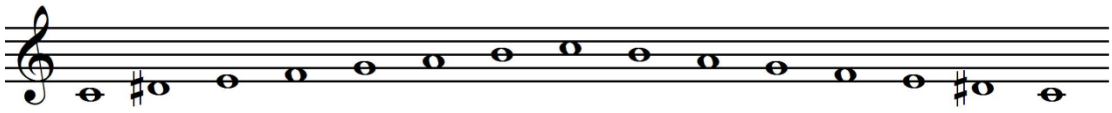
[288] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 27.

[289] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 215.

[290] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 28.

Σεγκιάχ

Ο δρόμος Σεγκιάχ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Χουζάμ και το Μουστάρ. Ο δρόμος είναι ο εξής:



Ταξίμι Σεγκιά[291]

Διάρκεια: 01:19΄΄

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ένα ταξίμι σε δρόμο Σεγκιάχ κάνει άνοιγμα στην V βαθμίδα. Ο Βούλγαρης, θεωρεί πως οι μελωδικές αναπτύξεις του Σεγκιάχ, κάνουν είσοδο είτε στην ομώνυμη βαθμίδα (III) είτε στο Νεβά (V)[292]. Την άποψη αυτή, την βλέπουμε εν μέρει και στον Κηλτζανίδη, ο οποίος αντικαθιστά την είσοδο στο Νεβά, με είσοδο στην βαθμίδα Εβίτς (VII), με την προϋπόθεση ότι η μελωδία θα κινηθεί στις υψηλές περιοχές[293]. Ξεκινώντας λοιπόν ο Ζώτος το ταξίμι στην V, καταλήγει στην I βαθμίδα του δρόμου εδραιώνοντας εκεί ένα κλιτόν, κατεβαίνει μέχρι το κάτω Σολ και καταλήγει πάλι στην πρώτη βαθμίδα με κίνηση Ράστ, βαθμίδα στην οποία κινείται η μελωδία για 22 περίπου δευτερόλεπτα ακολουθώντας τη μελωδική στερεοτυπική συμπεριφορά του Ράστ. Η επόμενη κίνηση της μελωδίας είναι να ανέβει για λίγο στην III βαθμίδα με κίνηση Σεγκιάχ και από εκεί στην οκτάβα για να κάνει Μαχούρ Ράστ. Στο Μαχούρ Ράστ, ακούμε από τον Ζώτο και κλιτόν, κίνηση που φαίνεται και στον Κηλτζανίδη[294], αλλά και μια μικρή κίνηση Σεγκιάχ, την οποία αναφέρει και ο Μαυροειδής[295]. Συνεχίζοντας βλέπουμε πως κατεβαίνει στην V κάνοντας Νικρίζ και από εκεί στην οκτάβα κάνοντας πάλι Μαχούρ Ράστ, και

[291] Το ταξίμι καταγράφεται αναλυτικά στο Παράρτημα 1, σελ. 174. Λόγω της καταγραφής, η οποία βασίζεται στην ιδιαίτερη τεχνική του Ζώτου, το τονικό ύψος των καταγεγραμμένων φθόγγων δεν συμβαδίζει με το ηχητικό υλικό. Ωστόσο επιλέξαμε να κάνουμε αυτό, αντιλαμβανόμενοι την συνολική μελωδική ανάπτυξη. Μέσα στα πλαίσια αυτά, όπου βλέπουμε π.χ. Μαχούρ Ράστ, ακούγεται μεν στην κάτω οκτάβα, αλλά η διάθεση του Ζώτου, είναι η πάνω οκτάβα και αυτό δεν γίνεται λόγω της τεχνικής του κάθετου παιξίματος.

[292] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 30.

[293] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 73.

[294] Αυτόθι, σελ. 155.

[295] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 257.

καταλήγει για ακόμη μια φορά στην ΙΙΙ βαθμίδα, γύρω από την οποία κινείται με κίνηση Σεγκιάχ για 7 δευτερόλεπτα περίπου. Προχωρώντας έχουμε την μετάβαση της μελωδίας στο Χουζάμ, αφού παρατηρούμε την ελάττωση της VI βαθμίδας κατά ένα ημιτόνιο, και στάση στην ΙΙΙ του Χουζάμ. Γι' αυτήν την ελάττωση της VI, κάνει λόγο ο Κηλτζανίδης[296] αλλά και ο Μαυροειδής, ο οποίος θεωρεί πως με την ελάττωση της VI έχουμε κίνηση Μπεγιατί, κίνηση η οποία επιφέρει ριζικές αλλαγές στην δομή του Σεγκιάχ[297]. Μετά την κίνηση αυτή, έχουμε πάλι μετάβαση στο Σεγκιάχ, με το οποίο ο Ζώτος θα ανέβει στην οκτάβα, στην οποία εγκαθιστά Μαχούρ Ράστ. Στο σημείο αυτό, έχουμε την τελική μετάβαση της μελωδίας στον δρόμο Σεγκιάχ και την τελική κατάληξής της στην ΙΙΙ βαθμίδα.

Στο Σεγκιάχ, μπορούμε επίσης να δούμε και άλλες κινήσεις. Ο Βούλγαρης, αναφέρει πως είναι εφικτό να έχουμε κίνηση Σεγκιάχ στο Εβίτς (VII)[298], κίνηση την οποία είδαμε και στον Μαυροειδή[299], αλλά και στον Κηλτζανίδη[300], πράγμα το οποίο κατά το Ζώτο, είναι κίνηση Σεγκιάχ στην V, λόγω της θεμελίωσης του δρόμου Σεγκιάχ, στην προκειμένη περίπτωση, στο Ντο και όχι στο Μι[301]. Μιλώντας ο Ανδρίκος για την συγκεκριμένη κίνηση, αναφέρει πως ουσιαστικά είναι μια συνηθισμένη κίνηση του Ράστ το οποίο θεμελιώνεται στην V του Σεγκιάχ. Αυτή η θεμελίωση είναι πολύ πιθανό να επιφέρει κινήσεις του Ράστ, όπως είναι η όξυνση της ΙΙ προς την ΙΙΙ και ο σχηματισμός έτσι του Σεγκιάχ[302]. Ο Μαυροειδής τέλος, προτείνει και την ύπαρξη του Μπουσελίκ στο Γκερντανιέ (VII), αλλά και στο Νεβά (V)[303], πράγμα το οποίο βλέπουμε και στον Ανδρίκο, όσο αναφορά την V[304].

Όπως βλέπουμε στο ταξίμι, ο Ζώτος, δεν χρησιμοποιεί καθόλου το Μουστάρ, ενώ για το Χουζάμ θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως κάνει έναν μικρό υπαινιγμό. Κι αυτό διότι η μελωδία του ταξιμιού φτάνει μέχρι το Λα ύφεση, αλλά δεν προχωρά

[296] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 73.

[297] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 258.

[298] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 31.

[299] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 257.

[300] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 73.

[301] Βλ. παρουσίαση των βασικών στοιχείων του Σεγκιάχ, σελ. 24-27.

[302] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 11.

[303] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 258.

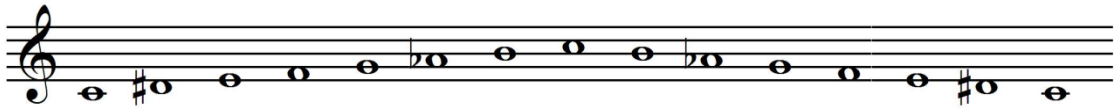
[304] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 11.

μέχρι την οκτάβα έτσι ώστε να ακούσουμε το τετράχορδο Χιτζάζ ολοκληρωμένο το οποίο είναι και το σημείο στο οποίο διαφέρουν το Σεγκιάχ με το Χουζάμ. Ο Ζώτος στην συγκεκριμένη οικογένεια, κατατάσσει τους δρόμους αυτούς, με κριτήριο την διαστηματική ομοιότητα. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι τρεις δρόμοι αυτοί μοιάζουν μεταξύ τους. Μέσα στα πλαίσια αυτά, δεδομένου ότι στο ταξίμι που παραθέτει για τον συγκεκριμένο δρόμο δεν συναντούμε τους συγγενικούς του, θεωρούμε πως κριτήριο, τουλάχιστον γι' αυτόν τον δρόμο μέχρι στιγμής, είναι η ομοιότητα και όχι η υποχρεωτική μετάβαση σε κάποιους άλλους δρόμους. Δεν μας δίνει με άλλα λόγια μια πλήρη εικόνα της ανάπτυξης του δρόμου, κριτήριο βασικό κατά τα λεγόμενα του ίδιου για την ομαδοποίηση και συγγένεια των δρόμων Σεγκιάχ, Χουζάμ και Μουστάρ.

Και εδώ βλέπουμε πάντως, ότι ο Ζώτος, δεν απομακρύνεται πολύ από τις θεωρίες τις οποίες είδαμε συγκριτικά από τις βιβλιογραφία η οποία χρησιμοποιήθηκε. Στο συγκεκριμένο ταξίμι, γενικά, είδαμε πως υπάρχει μεγάλη αναφορά στο δρόμο Ράστ, γεγονός το οποίο τονίζει και ο Βούλγαρης[305].

Χουζάμ

Ο δρόμος Χουζάμ, είναι λαϊκός δρόμος, ο οποίος, κατά τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια με τους Σεγκιάχ και Μουστάρ. Ο δρόμος Χουζάμ είναι ο εξής:



Ταξίμι Χουζάμ

Διάρκεια: 01:06΄΄

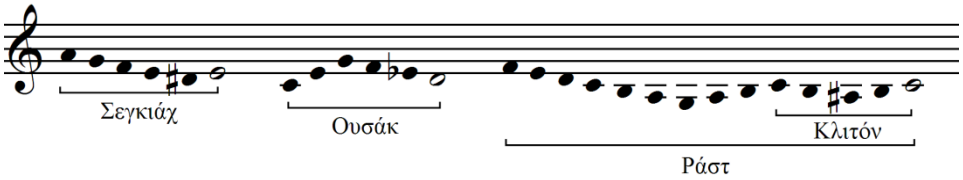
Ένα ταξίμι στον δρόμο Χουζάμ, σύμφωνα με τον Ζώτο, κάνει άνοιγμα στη V βαθμίδα, στην οποία και θεμελιώνεται τετράχορδο Χιτζάζ, γεγονός το οποίο συμφωνεί με την άποψη του Βούλγαρη[306] αλλά και του Ανδρίκου[307]. Αφού γίνει λοιπόν το άνοιγμα της μελωδικής ανάπτυξης στην V βαθμίδα, η μελωδία κινείται για

[305] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 30.

[306] Αυτόθι, σελ. 38.

[307] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 24.

αρκετό διάστημα γύρω από αυτήν. Ο Ζώτος στην συνέχεια μεταβαίνει στον συγγενικό δρόμο Σεγκιάχ, κρατώντας την V βαθμίδα κοινή και αλλάζοντας την VI, για να καταλήξει την φράση σε δρόμο Σεγκιά στην III βαθμίδα. Μετά την στάση στην βαθμίδα αυτή, η μελωδία μεταβαίνει στον δρόμο Ράστ, τον οποίο θεμελιώνει στην ίδια βάση, και κάνει τις γνωστές κινήσεις μιας μελωδίας Ράστ, δηλαδή στάση στην II με κίνηση Ουσάκ και θεμελίωση του κλιτόν στην I.



Αφού λοιπόν κινηθεί η μελωδία με τον τρόπο αυτό, μεταβαίνει και πάλι στον δρόμο Χουζάμ. Από εκεί και πέρα κινείται σε όλο το εύρος του δρόμου κλείνοντας το ταξίμι στην III βαθμίδα του δρόμου.

Υπάρχουν ωστόσο και κάποιες άλλες πιθανές μελωδικές αναπτύξεις του Χουζάμ, τις οποίες δεν είδαμε στο ταξίμι του Ζώτου. Ο Βούλγαρης, αναφέρει πως σε μια μελωδική ανάπτυξη του Χουζάμ, μπορούμε να συναντήσουμε και μια έλξη της IV βαθμίδας, έλξη την οποία αναφέρει και ο Ανδρίκος[308],με σκοπό την ανάδειξη της V, στην οποία έχουμε θεμελιωμένο το Χιτζάζ[309]. Ακόμη μια πιθανή μελωδική συμπεριφορά σε μια ανάπτυξη Χουζάμ, είναι και η εμφάνιση τετραχόρδου Ουσάκ, θεμελιωμένο στο Νεβά (V)[310]. Τέλος ο Μαυροειδής, θεωρεί πως σε μια ανάπτυξη Χουζάμ, μπορούμε να έχουμε Νικρίζ στο Τσαργκιάχ (IV), Ράστ ή Μπουσελίκ στο Γκερντανιέ (οκτάβα), Σεγκιάχ στο άνω Σεγκιάχ (III πάνω από την οκτάβα), Εβίτζ στο Ατζέμ (VII χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο), καθώς και Μπουσελίκ στο Νεβά (V)[311].

Αναλύοντας το ταξίμι στον δρόμο Χουζάμ, περιμένουμε να συναντήσουμε, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ζώτου, μετάβαση της μελωδίας τουλάχιστον στους συγγενικούς δρόμους του Χουζάμ, που είναι το Σεγκιάχ και το Μουστάρ. Αναλύοντας το ταξίμι, συναντήσαμε, μόνο τον δρόμο Σεγκιάχ. Μέσα στα πλαίσια αυτά, μπορούμε να υποθέσουμε πως στα κριτήρια ομαδοποίησης των δρόμων δεν

[308] Αυτόθι, σελ. 24.

[309] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 39.

[310] Αυτόθι, σελ. 39.

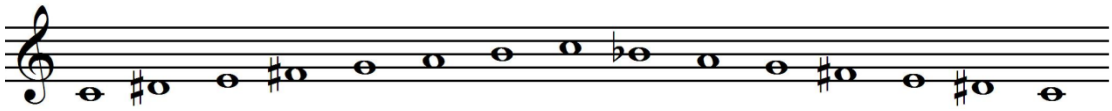
[311] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 260.

συμπεριλαμβάνονται πάντοτε τελικά και οι όποιες μεταβάσεις σε άλλους δρόμους, παρά μόνο η γενική θεώρηση περί συγγενείας.

Από την αναφορά μας και στην βιβλιογραφία, καθώς και από την σύγκριση που έγινε, δεν παρατηρήσαμε κάτι το οποίο έρχεται σε μεγάλη αντίθεση από τα λεγόμενα των συγγραφέων της σχετικής βιβλιογραφίας.

Μουστάρ

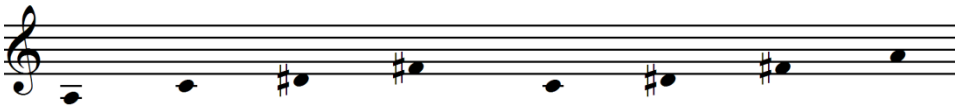
Το Μουστάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει, μαζί με το Χουζάμ και το Σεγκιάχ στην ίδια οικογένεια δρόμων. Ο δρόμος Μουστάρ είναι ο εξής:



Ταξίμι Μουστάρ

Διάρκεια: 02:00΄΄

Το ταξίμι Μουστάρ, κατά τον Ζώτο, κάνει άνοιγμα στην Ι βαθμίδα. Ο Κηλτζανίδης ωστόσο θεωρεί πως το άνοιγμά του γίνεται στο Νεβά (V)[312]. Ο Βούλγαρης απ' την άλλη, θεωρεί πως το Μουστάρ ή Μουστεάρ, όπως το αναφέρει, έχει την ίδια μελωδική ανάπτυξη με το Σεγκιάχ και διαφοροποιείται μόνο στην IV βαθμίδα η οποία είναι οξυμένη. Υποστηρίζει δε πως το Μουστάρ κάνει την είσοδό του είτε στην βαθμίδα Σεγκιάχ (III), είτε σε αυτήν του Νεβά (V)[313]. Μετά την είσοδο του ταξιμιού στην Ι βαθμίδα από τον Ζώτο, έχουμε μια μικρή κίνηση γύρω απ' αυτήν την βαθμίδα και στην συνέχεια, ανεβαίνει στην V γύρω από την οποία θα κινηθεί για περίπου 17 δευτερόλεπτα. Κατά την διάρκεια της κίνησης της μελωδίας γύρω από την V βαθμίδα, ο Ζώτος συχνά τονίζει την IV βαθμίδα, στην οποία εφαρμόζει συγχορδία ντιμινουίτας που ακούμε σε α΄ αναστροφή ξεκινώντας την ανάπτυξή της από το κάτω Λα με άρπισμα.



diminuita IV βαθμίδας σε αναστροφή και ανάλυση

[312] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 78.

[313] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 31.

Μετά από αυτήν την κίνηση της μελωδίας γύρω από την V βαθμίδα, η φράση καταλήγει στην I βαθμίδα, του δρόμου Μουστάρ. Στο σημείο αυτό, η μελωδία κατεβαίνει ένα διάστημα 3^{ης} μικρό (κάτω Λα), βαθμίδα στην οποία θεμελιώνει δρόμο Κατσιγιάρ, στα πλαίσια του οποίου θα κινηθεί για περίπου 6 δευτερόλεπτα, με σκοπό να καταλήξει την φράση στην τονική του δρόμου Μουστάρ. Έπειτα χρησιμοποιεί την βαθμίδα αυτήν σαν βάση για την μετάβασή του, σε δρόμο Ράστ, δρόμο στον οποίο κινείται μέσα σε όλο το εύρος του, για 10 δευτερόλεπτα. Από εκεί και πέρα, μέσω του Ράστ, ανεβαίνει στην οκτάβα, στην οποία θεμελιώνει το Μαχούρ Ράστ, και αφού κινηθεί για λίγο στις υψηλές περιοχές, κατεβαίνει στην V βαθμίδα, στην οποία θεμελιώνει ένα τετράχορδο Νικρίζ, για να ανέβει τελικά στην οκτάβα και στο Μαχούρ Ράστ, μελωδική συμπεριφορά που αναφέρεται και από τον Μαυροειδή, όσο αναφορά την ύπαρξη του Ράστ στην οκτάβα[314]. Αυτή η κίνηση διαρκεί 17 δευτερόλεπτα.

Προχωρώντας την ανάλυση βλέπουμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί την οκτάβα, σαν III του δρόμου Σαμπάχ, δρόμο τον οποίο θεμελιώνει στην VI βαθμίδα. Κινούμενη η μελωδία στον δρόμο Σαμπάχ για 7 δευτερόλεπτα, ανεβαίνει στην οκτάβα, της αρχικής βάσης του ταξιμιού, και ξεκινάει την κάθοδο προς την βάση, με κίνηση Ράστ κάνοντας μικρές στάσεις στην V και στην II βαθμίδα, για να κλείσει την φράση στην I βαθμίδα, με κίνηση Ράστ, κάνοντας κλιτόν στην βάση, κίνηση η οποία διαρκεί 15 δευτερόλεπτα. Από εκεί και πέρα, ο Ζώτος, μεταφέρεται πάλι στον δρόμο Μουστάρ, στον οποίο θα κινηθεί σε όλο το εύρος του, για τα τελευταία δευτερόλεπτα του ταξιμιού, κλείνοντας το ταξίμι στην βάση του δρόμου.

Άλλες κινήσεις που είναι πιθανόν να συναντήσουμε σε μια μελωδική ανάπτυξη του Μουστάρ, σύμφωνα με τον Μαυροειδή είναι Μπουσελίκ στο Νεβά (V), αντικατάσταση του Τσαργκιάχ με Χιτζάζ λόγω της έλξης της IV προς την V, και κίνηση Σεγκιάχ, όπου είναι αποτέλεσμα της ελάττωσης της IV βαθμίδας ένα ημιτόνιο κάτω[315]. Παρότι ο Βούλγαρης αναφέρει ότι η μελωδική ανάπτυξη του Μουστάρ είναι ίδια με αυτήν του Σεγκιάχ, δεν αναφέρει καθόλου την ανάπτυξη που μπορεί να συναντήσουμε σε μια ανάπτυξη Μουστάρ, οπότε η όποια σύγκριση στάθηκε αδύνατη.

[314] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 261.

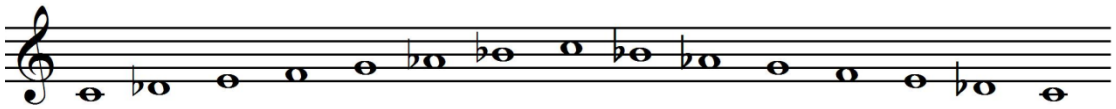
[315] Αυτόθι, σελ. 261.

Όπως είδαμε και στο Σεγκιάχ, έτσι και εδώ, στην ανάλυση του ταξιμιού δεν συναντούμε τους δρόμους που ανήκουν στην ίδια οικογένεια του Μουστάρ, πράγμα το οποίο, κατά την γνώμη μας επιβεβαιώνει τελικά, όπως προείπαμε και στο Σεγκιά, πως κριτήριο του Ζώτου για την συγκεκριμένη ομαδοποίηση, είναι η ομοιότητα μεταξύ τους και όχι τα πλήρη αναπτύγματα με τις σχετικές μεταβάσεις σε άλλους δρόμους.

Στο συγκεκριμένο ταξίμι το οποίο αναλύσαμε, δεν παρατηρούμε μεγάλες διαφορές, ως προς την μελωδική ανάπτυξη του Μουστάρ, και ως προς την γενικότερη μελωδική τάση που αυτό έχει, σε σχέση με την βιβλιογραφία.

Χιτζάζ

Ο δρόμος Χιτζάζ, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι συγγενικός δρόμος με το Χιτζασκιάρ και το Έβιντς. Ο δρόμος Χιτζάζ είναι ο εξής:



Ταξίμι Χιτζάζ[316]

Διάρκεια: 02:16΄΄

Το Χιτζάζ, σύμφωνα με τον Ζώτο, μπορεί να κάνει άνοιγμα με δύο τρόπους. Το πρώτο άνοιγμα του Χιτζάζ, είναι στην τονική, άνοιγμα το οποίο ο Ζώτος δεν το χρησιμοποιεί για αισθητικούς λόγους, όπως τονίζει ο ίδιος, ότι δηλαδή δεν τον ικανοποιεί ακουστικά η κίνηση αυτή. Το άνοιγμα αυτό, δεν έχει, σύμφωνα με τον ίδιο, «γλυκό» άκουσμα και γι' αυτό δεν το χρησιμοποιεί. Το δεύτερο άνοιγμα του Χιτζάζ, είναι το άνοιγμα στην V βαθμίδα, πάνω στην οποία θεμελιώνεται ένα τετράχορδο Ουσάκ. Τις δύο αυτές επιλογές, όσο αναφορά το άνοιγμα της μελωδίας στο Χιτζάζ, τις παραθέτει και ο Βούλγαρης[317], ενώ ο Κηλτζανίδης, κάνει λόγο για είσοδο του Χιτζάζ, μόνο στην βαθμίδα Διουγκιάχ (I)[318]. Αναλύοντας λοιπόν το ταξίμι, βλέπουμε να κάνει άνοιγμα στην V βαθμίδα, στην οποία θεμελιώνεται ένα τετράχορδο Ουσάκ, όπως προείπαμε. Η μελωδία κινείται γύρω από την βαθμίδα αυτή

[316] Το ταξίμι καταγράφεται αναλυτικά στο Παράρτημα 1, σελ. 176.

[317] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 39.

[318] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 125.

για 13 περίπου δευτερόλεπτα και στην συνέχεια κάνει στάση στην IV βαθμίδα στην οποία ο Ζώτος σχηματίζει Σεγκιάχ, κίνηση την οποία αναφέρει και ο Ανδρίκος[319]. Από 'κει και πέρα, ανεβαίνει μέχρι την οκτάβα και καταλήγει την φράση με Χιτζάζ στην I βαθμίδα. Στα επόμενα 38 δευτερόλεπτα παρατηρούμε μια ευρεία ανάπτυξη του Χιτζάζ σε όλο το εύρος του, από την τονική μέχρι την οκτάβα για να καταλήξει και πάλι στην τονική κλείνοντας την φράση. Αφού καταλήξει στην I, παρατηρούμε πως η μελωδία χρησιμοποιεί και πάλι το τετράχορδο Ουσάκ της V βαθμίδας για περίπου 14 δευτερόλεπτα και επιστροφή στην I κάνοντας Χιτζάζ. Στα επόμενα 55 δευτερόλεπτα, ο Ζώτος χρησιμοποιεί τον δρόμο Χιτζάζ, τον δρόμο Έβιντς και τον δρόμο Χιτζασκιάρ τον έναν μετά τον άλλον, δρόμους τους οποίους θεμελιώνει και αυτούς στην I βαθμίδα. Μετά λοιπόν από την V Ουσάκ, γυρίζει την μελωδία σε Χιτζάζ, μετά μεταφέρεται σε Έβιντς, για να καταλήξει και πάλι στο Χιτζάζ. Ακολουθεί Έβιντς, Χιτζασκιάρ, Έβιντς και κατάληξη στο Χιτζάζ με το οποίο θα κλείσει και το ταξίμι στην I βαθμίδα χρησιμοποιώντας την αντίστοιχη συγχορδία (ματζόρε). Αυτή η εναλλαγή, από Χιτζάζ σε Χιτζασκιάρ, ισοδυναμεί ουσιαστικά με την ένωση ενός πενταχόρδου Χιτζάζ με ένα τετράχορδο Χιτζάζ, τα οποία ενώνονται στην V βαθμίδα. Αυτήν την συμπεριφορά βλέπουμε να την αναφέρει και ο Μαυροειδής[320].

Ο Βούλγαρης, όσο αναφορά την μελωδική ανάπτυξη του Χιτζάζ, αναφέρει σαν πιθανές κινήσεις την στάση στο Ράστ (VII) και την ανάδειξη Νικρίζ, δομή αποτελούμενη από δύο πεντάχορδα Χιτζάζ το ένα θεμελιωμένο στο Ντουγκιάχ (I) και το άλλο στο Νεβά (IV), μια συχνή εναλλαγή του Χιτζάζ με το Σαμπάχ, καθώς και την ύπαρξη Ράστ στο Νεβά (IV)[321], πράγμα στο οποίο συμφωνεί ο Μαυροειδής[322] αλλά και ο Ανδρίκος[323]. Ο Μαυροειδής τέλος, εκτός από τις κινήσεις που είδαμε στο ταξίμι του Ζώτου, προτείνει ως πιθανές μελωδικές συμπεριφορές του Χιτζάζ, την μετατροπή του Ράστ στο Νεβά (IV) σε Μπουσελίκ στην κατιούσα φορά του Χιτζάζ, (πράγμα με

[319] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 18.

[320] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 250.

[321] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 40.

[322] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 250.

[323] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 18.

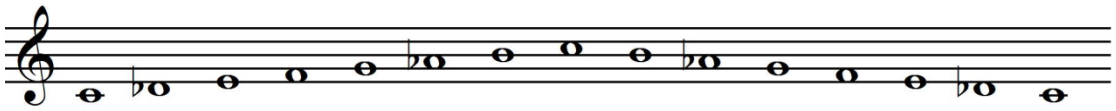
το οποίο συμφωνεί και ο Ανδρίκος[324]), Χουμαγιούν από το Δουγκιάχ (Ι), καθώς και Ατζεμλί Ράστ στην (IV)[325].

Στο ταξίμι αυτό, βλέπουμε πως ο Ζώτος τηρεί τις αρχικές του θεωρίες, όσο αφορά το θέμα της ομαδοποίησης και ένταξης κάποιων δρόμων σε μια οικογένεια. Κριτήριο, όπως προείπαμε είναι η υποχρεωτική μετάβαση της μελωδίας, στους δρόμους που ανήκουν στην ίδια οικογένεια, με τον δρόμο στον οποίο αναπτύσσεται και ανήκει το ταξίμι. Μέσα στα πλαίσια αυτά, είναι λογικό να βλέπουμε στο ταξίμι Χιτζάζ και την παρουσία του δρόμου Χιτζασκιάρ αλλά και του Έβιντς, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ζώτου.

Οι διαφορές οι οποίες εντοπίστηκαν στην μελωδική ανάπτυξη του δρόμου Χιτζάζ από τον Ζώτο, σε σχέση με τις απόψεις των συγγραφέων, δεν είναι πολλές. Δεν παρατηρήσαμε κάτι το οποίο είναι τελείως διαφορετικό από αυτό που κάνει ο Ζώτος μέσα στο ταξίμι του δρόμου Χιτζάζ.

Χιτζασκιάρ

Ο δρόμος Χιτζασκιάρ, όπως προείπαμε, ανήκει στην ίδια οικογένεια δρόμων με τους Χιτζάζ και Έβιντς. Ο δρόμος αυτός, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι ο εξής:



Ταξίμι Χιτζασκιάρ

Διάρκεια: 02:20΄΄

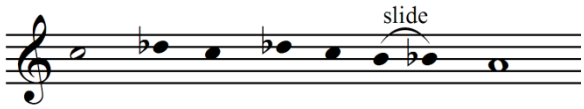
Ο Ζώτος, θεωρεί πως σε μια μελωδική ανάπτυξη που ανήκει στον δρόμο Χιτζασκιάρ, το άνοιγμα πραγματοποιείται στην V βαθμίδα. Όσον αναφορά όμως το θέμα της εισόδου μιας μελωδικής ανάπτυξης, ο Βούλγαρης αλλά και ο Ανδρίκος, θεωρούν πως το Χιτζασκιάρ, κάνει το άνοιγμά του στην οκτάβα, ενώ ο Κηλτζανίδης υποστηρίζει πως γίνεται στην βαθμίδα Εβίτζ (VII)[326]. Ξεκινώντας λοιπόν το ταξίμι σε δρόμο Χιτζασκιάρ ο Ζώτος, κάνει το άνοιγμά του στην V βαθμίδα, οξύνοντας

[324] Αυτόθι, σελ. 18.

[325] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 250-251.

[326] Βλ. αντίστοιχα Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 44, Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 21 και Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 162.

ωστόσο την IV με σκοπό την ανάδειξη της βαθμίδας εισόδου. Στην προκειμένη περίπτωση, ο ίδιος υποστηρίζει πως δεν χρησιμοποιεί τον δρόμο Έβιντς στο σημείο αυτό, αλλά μια απλή αλλοίωση της IV βαθμίδας, αλλοίωση η οποία απαιτείται από το άνοιγμα του δρόμου Χιτζασκιάρ. Στην συνέχεια ανεβαίνοντας στην οκτάβα, κλείνει την φράση με την καθοδική πορεία του δρόμου και την κατάληξή του στην I βαθμίδα. Ακολούθως μας δείχνει όλο το εύρος του δρόμου, φτάνοντας και πάλι στην οκτάβα, ενώ κατεβαίνοντας κάνει μικρή στάση στην V βαθμίδα και στο τέλος της φράσης καταλήγει και πάλι στην τονική του δρόμου. Στο σημείο αυτό, για ακόμη μια φορά ο Ζώτος, κινείται μέσα σε όλο το εύρος του δρόμου Χιτζασκιάρ, ξεκινώντας από την I, φτάνοντας στην οκτάβα και καταλήγει πάλι στην I βαθμίδα, χωρίς να κάνει κάποια αξιοσημείωτη στάση. Έπειτα, χρησιμοποιώντας την I βαθμίδα του δρόμου Χιτζασκιάρ σαν III, κατεβαίνει ένα διάστημα 3^{ης} μικρό, και θεμελιώνει στο Λα, δρόμο Σαμπάχ.



Χρήση της I του Ντο Χιτζασκιάρ, σαν III του Λα Σαμπάχ

Αφού κινηθεί για περίπου 12 δευτερόλεπτα στο Λα Σαμπάχ, καταλήγει στην III βαθμίδα του δρόμου Σαμπάχ, την οποία χρησιμοποιεί πάλι ως μεταβατικό σημείο, για την μετάβαση της μελωδίας στο Χιτζασκιάρ. Από εκεί και πέρα, ανεβαίνει στην οκτάβα και κατεβαίνοντας χρησιμοποιεί την IV οξυμένη κατά ένα ημιτόνιο, κάνοντας Έβιντς, ώστε να κλείσει τελικά την φράση σε δρόμο Χιτζασκιάρ και συγκεκριμένα στην I του βαθμίδα. Προχωρώντας, βλέπουμε πως η μελωδία, εισάγεται στην V, χρησιμοποιώντας την IV οξυμένη κατά ένα ημιτόνιο, αλλοίωση η οποία ακόμα μια φορά, θεωρείται έλξη που επέρχεται φυσικά, λόγω του τονισμού της V βαθμίδας, γύρω από την οποία κινείται για 10 περίπου δευτερόλεπτα. Από εκεί και πέρα ανεβαίνοντας μέχρι την οκτάβα, στον δρόμο Χιτζασκιάρ, κάνει μια μικρή στάση στην IV χρησιμοποιώντας Νικρίζ, κίνηση η οποία αναφέρεται στον Βούλγαρη[327] αλλά και στον Ανδρίκο[328], στάση που γίνεται στην καθοδική πορεία της μελωδίας, και στην συνέχεια κινείται γύρω πάλι από την V του δρόμου ανεβαίνοντας για ακόμη μια φορά στην οκτάβα του Χιτζασκιάρ, όπου και κλείνει με καθοδική κίνηση στην I βαθμίδα

[327] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 44.

[328] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 22.

του δρόμου. Για τα επόμενα 12 δευτερόλεπτα, θεμελιώνει στην Ι βαθμίδα δρόμο Έβιντς και κινείται σ' αυτόν φτάνοντας μέχρι την V βαθμίδα του και κλείνει το ταξίμι στην Ι βαθμίδα του δρόμου Χιτζασκιάρ, για τα επόμενα 4 δευτερόλεπτα.

Στο Χιτζασκιάρ, έχουμε την δυνατότητα να δούμε και άλλες μελωδικές συμπεριφορές, τις οποίες δεν είδαμε στο ταξίμι του Ζώτου. Σύμφωνα λοιπόν με τον Βούλγαρη, είναι δυνατό να συναντήσουμε Μπουσελίκ στο Γκερντανιγιέ (οκτάβα)[329], πράγμα στο οποίο συμφωνεί ο Ανδρίκος[330], ο Μαυροειδής[331] και ο Κηλτζανίδης[332]. Επίσης μπορούμε να έχουμε Ράστ στο Νεβά (V), Ράστ στο Γκερντανιγιέ (οκτάβα) που έχει σαν αποτέλεσμα άκουσμα Μαχούρ, ελάττωση του Νεβά (V), κατά 4 κόμματα (ημιτόνιο) κατά την κατάληξη του Χιτζασκιάρ, Νιχαβέντ στο Τσαργκιάχ (IV), καθώς και αντικατάσταση του τετραχόρδου Χιτζάζ στο Νεβά (V), με Ουσάκ[333]. Τέλος ο Μαυροειδής προτείνει την ύπαρξη πενταχόρδου Ράστ στην ομώνυμη βαθμίδα, Μπουσελίκ στο Τσαργκιάχ (IV), Κιουρντί αλλά και Χουμαγιούν στο Νεβά (V), ενώ μπορούμε να συναντήσουμε Χουμαγιούν και στο Ράστ (Ι)[334].

Αναλύοντας το ταξίμι του Ζώτου στον δρόμο Χιτζασκιάρ, παρατηρούμε για ακόμη μια φορά πως δεν χρησιμοποιεί όλους τους δρόμους οι οποίοι ανήκουν στην ίδια οικογένεια με το Χιτζασκιάρ. Παρατηρώντας λοιπόν το ταξίμι, βλέπουμε πως οι αλλαγές που υπάρχουν είναι σε δρόμο Έβιντς και Σαμπάχ. Εξαιρώντας το Σαμπάχ, βλέπουμε πως ο Ζώτος, όσον αφορά τους συγγενικούς δρόμους, μεταφέρεται μόνο στο Έβιντς, ενώ δεν μεταβαίνει καθόλου στο Χιτζάζ. Οπότε θεωρούμε πως και στην περίπτωση αυτή ισχύουν τα όσα προείπαμε περί ομαδοποίησης, από τον Ζώτο, των δρόμων.

Το ταξίμι σε δρόμο Χιτζασκιάρ που κάνει ο Ζώτος, έχει διαφορές με τα όσα αναφέρονται στην βιβλιογραφία, σε καίρια σημεία, όπως στην γενικότερη τάση της μελωδίας, η οποία σε γενικές γραμμές, θεωρείται από τους συγγραφείς ως καθοδική. Το γεγονός αυτό το εντοπίζουμε εντονότερα, στην βαθμίδα εισόδου, καθώς η

[329] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 44-45.

[330] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 22.

[331] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 227-228.

[332] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 162.

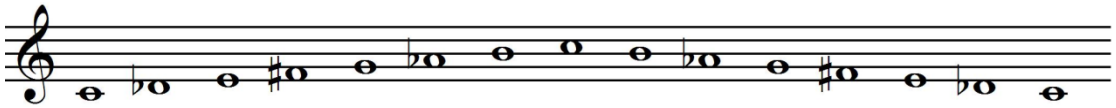
[333] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 44-45.

[334] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 227-228.

βιβλιογραφία φανερώνει την τάση του Χιτζασκιάρ, να ξεκινά από τις ψηλές βαθμίδες κάτι το οποίο δεν είδαμε στον Ζώτο. Από εκεί και πέρα, οι διαφορές σε άλλα σημεία είναι πολύ μικρές.

Έβιντς

Ο δρόμος Έβιντς, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ζώτου, ανήκει στην ίδια οικογένεια δρόμων μαζί με Χιτζάζ και το Χιτζασκιάρ. Ο δρόμος Έβιντς είναι ο εξής:



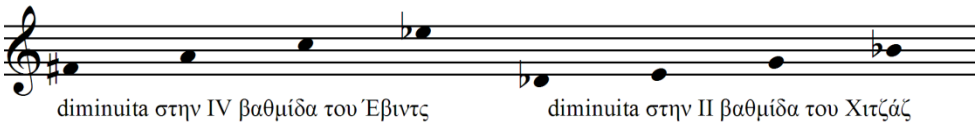
Ταξίμι Έβιντς

Διάρκεια: 00:33΄΄

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ένα ταξίμι Έβιντς κάνει άνοιγμα στην V βαθμίδα την οποία αναδεικνύει η IV αυξημένη, πράγμα το οποίο είδαμε και στον δρόμο Χιτζασκιάρ, μόνο που εδώ η αλλοίωση αυτή είναι μόνιμη στην δομή του δρόμου, γεγονός που αναφέρει και ο Ανδρίκος[335]. Ο Βούλγαρης ωστόσο, παραθέτει ως άλλη μια επιλογή στο θέμα της εισόδου την είσοδο στην βαθμίδα Ράστ (I), εκτός από το Νεβά (V)[336]. Η μελωδία λοιπόν, αφού κάνει άνοιγμα στην V βαθμίδα, κινείται γύρω από αυτήν για περίπου 15 δευτερόλεπτα. Στην συνέχεια του ταξιμιού, ο Ζώτος, κατεβαίνει στην I βαθμίδα παίζοντας για 5 δευτερόλεπτα γύρω από αυτήν, χρησιμοποιώντας ωστόσο την IV βαθμίδα ελαττωμένη κατά ένα ημιτόνιο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, βλέπουμε πως η μελωδία στο σημείο αυτό κινείται στα πλαίσια του Χιτζασκιάρ. Έπειτα, ξεκινώντας από την I βαθμίδα, ανεβαίνει, σε δρόμο Χιτζασκιάρ, στην οκτάβα και από εκεί κατεβαίνει πάλι στην I χωρίς να κάνει κάποια αξιοσημείωτη στάση κατά την διάρκεια αυτής της καθοδικής πορείας. Συνεχίζοντας, μετά την στάση στην I βαθμίδα του δρόμου Χιτζασκιάρ, επιστρέφει και πάλι στον δρόμο Έβιντς κάνοντας χρήση μιας σειράς με ντιμινουίτες, οι οποίες εκτελούνται σε άρπισμα. Η πρώτη ντιμινουίτα εκτελείται στην IV βαθμίδα του δρόμου, ενώ η δεύτερη στην II βαθμίδα του δρόμου Χιτζάζ.

[335] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 23.

[336] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 46.



Μετά την χρήση των συγχορδιών αυτών, ο Ζώτος κλείνει το ταξίμι στην Ι βαθμίδα του δρόμου Έβιντς.

Από εκεί και πέρα, δεν συναντήσαμε κάποια ιδιαίτερη μελωδική συμπεριφορά του Έβιντς, τόσο στο ταξίμι του Ζώτου, όσο και στην σχετική βιβλιογραφία. Πάντως κάτι το οποίο εντοπίσαμε στην μελωδική ανάπτυξη του Έβιντς από τον Ζώτο, είναι η έντονη παρουσία του Χιτζασκιάρ, κάτι το οποίο αναφέρεται και από τον Βούλγαρη[337] και από τον Ανδρίκο[338], οι οποίοι το ονομάζουν Πειραιώτικο[339].

Στον δρόμο αυτόν, όπως και στον Χιτζασκιάρ, παρατηρούμε την απουσία εμφάνισης του δρόμου Χιτζάζ κατά την διάρκεια του ταξιμιού. Το μόνο σημείο που θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρχε ένα στοιχείο του Χιτζάζ, ήταν το σημείο στο οποίο χρησιμοποιήθηκαν δυο συγχορδίες σε δομή ντιμινουίτας, από τις οποίες η δεύτερη ανήκει στον δρόμο Χιτζάζ. Μέσα στα πλαίσια αυτά, καταλήγουμε πως για ακόμη μια φορά ο Ζώτος δεν χρησιμοποιεί το κριτήριο της υποχρεωτικής μετάβασης κατά την διάρκεια ενός ταξιμιού. Ο μόνος συγγενικός δρόμος που χρησιμοποιείται εδώ είναι ο Χιτζασκιάρ.

Στο σημείο αυτό, θα θέλαμε να επισημάνουμε πως με το όνομα Έβιντς, τόσο στον Μαυροειδή, όσο και στον Βούλγαρη, συναντούμε κάτι τελείως διαφορετικό, σε σχέση με αυτό που παρουσιάζει ο Ζώτος. Στον Μαυροειδή επίσης δεν συναντούμε κάτι το οποίο να έχει σχέση με το Έβιντς του Ζώτου, ούτε καν με άλλο όνομα, όπως το είδαμε στον Βούλγαρη και στον Ανδρίκο με το όνομα Ζιργκιουλελί Σουζινάκ (Πειραιώτικο) και δρόμο Πειραιώτικο αντίστοιχα. Για το πρόβλημα αυτό ωστόσο, αναφερθήκαμε εκτενέστερα στο πρώτο κεφάλαιο και πιο συγκεκριμένα στην παρουσίαση του δρόμου Έβιντς[340].

---

[337] Αυτόθι, σελ. 46.

[338] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 23.

[339] Το θέμα της ονοματολογίας το είδαμε εκτενέστερα στο προηγούμενο κεφάλαιο.

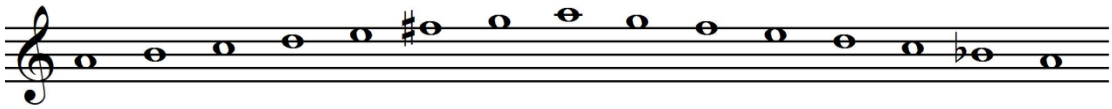
[340] Βλ. παρουσίαση του δρόμου Έβιντς του πρώτου κεφαλαίου σελ. 39-42.

Ο Κηλτζανίδης, δεν παρουσιάζει το μακάμ Εβίτζ με φθόγγους, αλλά μόνο με περιγραφή, μέσω κειμένου[341]. Ο τρόπος που το περιγράφει, σε καμία περίπτωση δεν μας δίνει το περιθώριο και την δυνατότητα εξαγωγής ασφαλών συμπερασμάτων, για το τι θεωρεί ο ίδιος Εβίτζ και γι' αυτό το λόγο επιλέξαμε να μην αναφερθούμε καθόλου στο συγκεκριμένο σύγγραμμα.

Αν δούμε τις μελωδικές αναπτύξεις που παρουσιάζει ο Ανδρίκος και ο Βούλγαρης, δεν παρατηρούμε σημαντικές διαφορές σε σχέση με το ταξίμι του Ζώτου. Παραβλέποντας το πρόβλημα της ονοματολογίας, που είδαμε στον Βούλγαρη και τον Μαυροειδή, τα κοινά σημεία των μελωδικών αναπτύξεων των συγγραμμάτων που μελετήθηκαν για το συγκεκριμένο ταξίμι είναι σε μεγάλο βαθμό κοινά, με ελάχιστες διαφορές.

Ουσάκ

Ο δρόμος Ουσάκ, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια με τους δρόμους Κιουρντί και Κατσιγιάρ. Ο δρόμος Ουσάκ είναι ο εξής:



Ταξίμι Ουσάκ[342]

Διάρκεια: 02:17΄΄

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ένα ταξίμι και γενικά μια μελωδία που ανήκει στον δρόμο Ουσάκ, κάνει άνοιγμα στην Ι, πράγμα το οποίο αναφέρει και ο Βούλγαρης[343]. Αφού γίνει το άνοιγμα λοιπόν στην Ι θα κινηθεί γύρω από αυτήν την βαθμίδα, για περίπου 11 δευτερόλεπτα πριν φτάσει στην IV, στην οποία κάνει κίνηση Σεγκιάχ, κίνηση η οποία δεν προτείνεται από τα συγγράμματα αλλά αντ' αυτής η κίνηση Ράστ[344], μια κίνηση η οποία μοιάζει ωστόσο με αυτήν που κάνει ο Ζώτος. Μετά το Σεγκιάχ λοιπόν, ο Ζώτος καταλήγει την φράση του στην Ι βαθμίδα με κίνηση Κιουρντί. Η επόμενη κίνηση του ταξιμιού, είναι η χρήση της V σαν δεσπόζουσα

[341] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 132.

[342] Το ταξίμι καταγράφεται αναλυτικά στο Παράρτημα 1, σελ. 179.

[343] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 29.

[344] Αυτόθι, σελ. 30, Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 232, Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 60, Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 9.

βαθμίδα και η θεμελίωση του Χουσεϊνί πάνω σε αυτή, πράγμα το οποίο τονίζει και ο Κηλτζανίδης[345]. Στα πλαίσια του Χουσεϊνί, η μελωδία κινείται για 12 δευτερόλεπτα και καταλήγει και πάλι στην Ι. Έπειτα ο Ζώτος, μπαίνει στην V βαθμίδα, την οποία ωστόσο την χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο, με σκοπό τον σχηματισμό Νικρίζ στην ΙΙΙ και Κατσιγιάρ στην Ι. Συνεχίζοντας το ταξίμι, βλέπουμε πως εισάγει και πάλι το Χουσεϊνί στην V για να καταλήξει τελικά την φράση με κίνηση Ουσάκ στην Ι. Στην βαθμίδα αυτή θεμελιώνει τον δρόμο Κατσιγιάρ στα πλαίσια του οποίου κινείται για περίπου 8 δευτερόλεπτα κλείνοντας την φράση τελικά πάλι στην Ι. Στο σημείο αυτό ξεκινά η μετάβαση σε δρόμο Σαμπάχ θεμελιωμένο στην ίδια βαθμίδα, μετάβαση στην οποία αναφέρεται και ο Βούλγαρης[346]. Αφού κινηθεί για περίπου 16 δευτερόλεπτα, στον συγκεκριμένο δρόμο, κλείνει το ταξίμι καταλήγοντας στον δρόμο Ουσάκ στον οποίο κινείται για τα τελευταία 11 δευτερόλεπτα.

Μια χαρακτηριστική κίνηση του Ουσάκ, είναι η στάση στην VII βαθμίδα στην οποία θεμελιώνεται Ράστ, πράγμα το οποίο ωστόσο δεν το είδαμε στο ταξίμι του Ζώτου, αλλά προτείνεται από τον Μαυροειδή[347], αλλά και τον Κηλτζανίδη[348]. Δεν συναντήσαμε στο ταξίμι του Ζώτου ούτε μια άλλη κίνηση, αυτή του Μπουσελίκ στην βαθμίδα Νεβά (IV), όπως αναφέρεται στον Βούλγαρη[349] και στον Μαυροειδή[350].

Στο ταξίμι αυτό, βλέπουμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί όλους τους συγγενικούς δρόμους του Ουσάκ, θέμα το οποίο αποτελεί κριτήριο για την κατάταξη των δρόμων σε οικογένειες. Ο Ζώτος, όπως είδαμε πιο πάνω, και όπως αναφέραμε και στο εισαγωγικό κείμενο του παρόντος κεφαλαίου χρησιμοποιεί όρους που συναντούμε στο σύστημα των μακάμ, λαμβάνοντας υπόψη την γενικότερη τάση του δρόμου όσο αναφορά την μελωδία, ασχέτως αν δεν μπορεί να αποτυπώσει τα διαστήματά τους με ακρίβεια λόγω συγκερασμού. Βλέπουμε στο ταξίμι αυτό να εισάγει το μακάμ Χουσεϊνί, το οποίο κατά τον Ζώτο, διαφέρει με το Ουσάκ στην V βαθμίδα την οποία την χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό, αφού η κύρια μελωδική του ανάπτυξη του Χουσεϊνί είναι γύρω από αυτή την βαθμίδα. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος

[345] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 60.

[346] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 30.

[347] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 232.

[348] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 60.

[349] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 30.

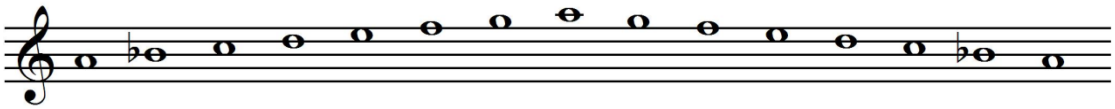
[350] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 232.

χρησιμοποιεί στοιχεία των μακάμ, όπως είναι οι μελωδικές συμπεριφορές, το άνοιγμα, οι καταλήξεις, οι δεσπόζουσες βαθμίδες, και γενικά στοιχεία τα οποία είναι εύκολο να αποτυπωθούν στο λαούτο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, εύκολα καταλαβαίνουμε πως δεν αντιλαμβάνεται τους δρόμους σαν ένα παγιωμένο και αδιάλλακτο σύστημα, αλλά ως μια μελωδική συνάθροιση πολλών χαρακτηριστικών, τα οποία προέρχονται κατά κύριο λόγο από αυτό που συνηθίζουμε να αποκαλούμε σύστημα μακάμ.

Όπως είδαμε και από την ανάλυση που προηγήθηκε, η μελωδική ανάπτυξη του ταξιμιού που έκανε ο Ζώτος, δεν έχει σημαντικές διαφορές, με τα όσα είδαμε στην σχετική βιβλιογραφία την οποία και επικαλούμαστε διαρκώς για την καλύτερη κατανόηση και ανάλυση των μελωδικών αναπτύξεων του Ζώτου.

Κιουρντί

Ο δρόμος Κιουρντί, σύμφωνα με τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια με το Ουσάκ και το Κατσιγιάρ. Ο δρόμος Κιουρντί, είναι ο εξής:



Ταξίμι Κιουρντί

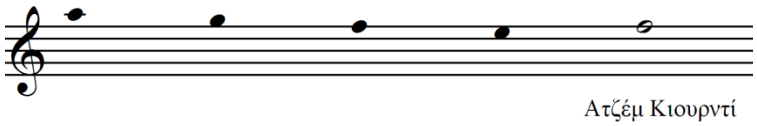
Διάρκεια: 01:16΄΄

Ένα ταξίμι Κιουρντί, σύμφωνα με τον Ζώτο, κάνει άνοιγμα στην Ι, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Βούλγαρης, ο οποίος ωστόσο προτείνει και είσοδο στην βαθμίδα Χουσεϊνί (V)[351], ενώ ο Κηλτζανίδης, θεωρεί πως το συγκεκριμένο μακάμ, κάνει την είσοδό του στην βαθμίδα Νεβά (IV)[352]. Ξεκινώντας λοιπόν ο Ζώτος το ταξίμι στον δρόμο Κιουρντί, θα κινηθεί για περίπου 15 δευτερόλεπτα γύρω από την Ι βαθμίδα, κάνοντας πολύ μικρές στάσεις στην V και στην IV βαθμίδα. Από εκεί και πέρα, για περίπου 8 δευτερόλεπτα, η μελωδία θα κινηθεί και πάλι στο Κιουρντί αλλά γύρω από την V βαθμίδα, για να καταλήξει η φράση στην Ι. Ο Ζώτος φαίνεται να κινείται μέσα στα αυστηρά πλαίσια του Κιουρντί, χωρίς να αλλοιώνει καθόλου το

[351] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51.

[352] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 67.

πεντάχορδο ή το τετράχορδο, εμμένοντας στον διαχωρισμό που θέλει πεντάχορδο Κιουρντί στην I, τετράχορδο Κιουρντί στην V, πράγμα το οποίο βλέπουμε και στον Μαυροειδή[353]. Συνεχίζοντας, η μελωδία κινείται, για 7 περίπου δευτερόλεπτα, γύρω από την IV βαθμίδα και μετέπειτα ξεκινώντας από την V φτάνει στην οκτάβα στην οποία ωστόσο δεν κάνει στάση αλλά ξεκινά αμέσως την κατάβαση. Κατά την διάρκεια της κατάβασης αυτής, ο Ζώτος, κάνει μια μικρή στάση στην VI βαθμίδα, στάση την οποία ονοματίζει ως Ατζέμ Κιουρντί, όνομα που προέρχεται από την ονομασία αυτής της βαθμίδας στο σύστημα των μακάμ, όπου η νότα Σι ύφεση ονομάζεται Ατζέμ (IV)[354], η οποία είναι και σημείο αναφοράς για τον συγκεκριμένο δρόμο. Ο Ζώτος λοιπόν κάνει την εξής κίνηση:



Αφού λοιπόν πραγματοποιηθεί η κίνηση αυτή, η μελωδία κατεβαίνει στην βάση του δρόμου, γύρω από την οποία κινείται για τα τελευταία 18 περίπου δευτερόλεπτα του ταξιμιού.

Γενικά, οι κινήσεις του Ζώτου, στο ταξίμι Κιουρντί, δεν έχουν μεγάλη διαφορά, με τα όσα γράφουν οι συγγραφείς για την ανάπτυξη μελωδιών, στο Κιουρντί. Το μόνο το οποίο προτείνεται σε μεγάλο βαθμό, και δεν το είδαμε στον Ζώτο, είναι η κατά κόρον χρήση της III σαν δεσπόζουσα βαθμίδα, και η συχνή θεμελίωση σε αυτήν Τσαργκιάχ[355]. Επίσης, ο Βούλγαρης, τονίζει πως μια χαρακτηριστική κίνηση του Κιουρντί, είναι η πτώση της μελωδίας στην VII βαθμίδα στην οποία θεμελιώνεται Νιχαβέντ χρησιμοποιώντας την βαθμίδα Κιουρντί (II) σαν III του Νιχαβέντ[356]. Από εκεί και πέρα, ο τρόπος Κιουρντί, φαίνεται να κινείται πολύ περιορισμένα και συντηρητικά, όσον αφορά την μελωδική του ανάπτυξη.

Αυτή τη φορά παρατηρούμε πως το κριτήριο της ομαδοποίησης των δρόμων δεν χρησιμοποιήθηκε. Στο ταξίμι του Κιουρντί που αναλύσαμε, περιμέναμε να

[353] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 244.

[354] Αυτόθι, σελ. 243.

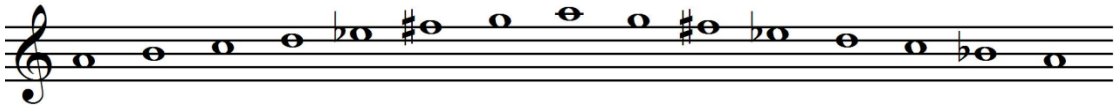
[355] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51, Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 67, Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 244.

[356] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51.

ακούσουμε και κινήσεις Ουσάκ αλλά και Κατσιγιάρ τις οποίες δεν είδαμε. Ο Ζώτος κατατάσσει το Κιουρντί στην ίδια οικογένεια με το Ουσάκ και το Κατσιγιάρ, με κριτήριο την ομοιότητα μεταξύ τους πράγμα το οποίο είδαμε και πιο πάνω.

Κατσιγιάρ

Ο δρόμος Κατσιγιάρ, ανήκει, σύμφωνα με τον Ζώτο στην ίδια οικογένεια με τους δρόμους Κιουρντί και Ουσάκ. Ο δρόμος Κατσιγιάρ είναι ο εξής:



Ταξίμι Κατσιγιάρ

Διάρκεια: 01:44΄΄

Μια μελωδία που ανήκει στον δρόμο Κατσιγιάρ, σύμφωνα με τον Ζώτο, κάνει είσοδο στην Ι βαθμίδα, γεγονός στο οποίο δεν συμφωνεί ο Βούλγαρης, αφού θεωρεί πως η είσοδος γίνεται στο Νεβά (IV)[357], πράγμα το οποίο βλέπουμε και στον Κηλτζανίδη[358]. Ο Ζώτος λοιπόν, αφού κάνει την είσοδο στην Ι, κινεί την μελωδία γύρω από αυτήν την βαθμίδα για περίπου 12 δευτερόλεπτα. Η επόμενη κίνηση είναι να ανέβει στην IV βαθμίδα στην οποία θα θεμελιώσει ένα πεντάχορδο Χιτζάζ, μια χρωματική κίνηση την οποία αναφέρει ο Ανδρίκος[359] αλλά και οι Βούλγαρης[360] και Μαυροειδής[361]. Γύρω από αυτήν την βαθμίδα κινείται για 4 περίπου δευτερόλεπτα, για να πέσει μετά στην ΙΙΙ με κίνηση Νικρίζ, πράγμα το οποίο προτείνεται και από τους προαναφερθέντες, για να καταλήξει τελικά στην Ι. Από την μικρή αυτή στάση στην Ι, ανεβαίνει η μελωδία σε δρόμο Κατσιγιάρ μέχρι την οκτάβα, χωρίς ωστόσο να κάνει στάση εκεί, και από την οκτάβα κατεβαίνει και πάλι στην Ι, κάνοντας ενδιάμεσα μια μικρή στάση στην ΙΙΙ. Χρησιμοποιώντας μετά την VI βαθμίδα, φεύγει στην οκτάβα και κατεβαίνει πάλι με τον ίδιο τρόπο στην Ι, κάνοντας στάση στην ΙΙΙ με κίνηση Νικρίζ. Μετά την κατάληξη στην Ι, ο Ζώτος ανεβαίνει πάλι στην IV κάνοντας Χιτζάζ, χωρίς ωστόσο να κάνει μια αξιοσημείωτη στάση εκεί, και

[357] Αυτόθι, σελ. 43.

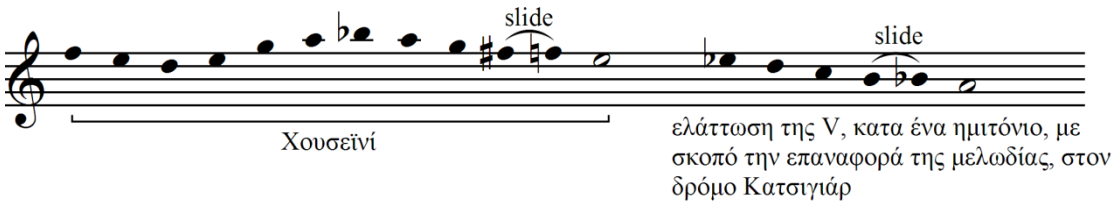
[358] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 95.

[359] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 30.

[360] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 43.

[361] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 241.

κατεβαίνοντας κάνει πάλι στάση στην III με κίνηση Νικρίζ και καταλήγει στο τέλος με κίνηση Ουσάκ στην I, κίνηση η οποία είναι συνηθισμένη στον δρόμο Κατσιγιάρ, ο οποίος καταλήγει με τετράχορδο Ουσάκ στην I, πράγμα το οποίο τονίζεται από τον Ανδρίκο[362] και τον Βούλγαρη[363]. Στο σημείο αυτό, ο Ζώτος θεμελιώνει το μακάμ Χουσεϊνί στην V στην οποία κινείται για περίπου 8 δευτερόλεπτα και ξαναγυρίζει και πάλι στον δρόμο Κατσιγιάρ, χαμηλώνοντας την V κατά ένα ημιτόνιο, έτσι ώστε να σχηματιστεί το Χιτζάζ στην IV, και καταλήγει την φράση του στην I βαθμίδα:



Η μελωδική αυτή συμπεριφορά, καταγράφεται τόσο από τον Μαυροειδή[364], όσο και από τους Ανδρίκο[365] και Βούλγαρη[366]. Από την I βαθμίδα τώρα στην οποία βρίσκεται, ανεβαίνει στην οκτάβα και από εκεί κατεβαίνει στην III με κίνηση Νικρίζ κάνοντας μια μικρή στάση στην συγκεκριμένη βαθμίδα. Μετά την στάση αυτή εισάγει ξανά το Χουσεϊνί στην V βαθμίδα και γυρίζει στο Κατσιγιάρ πάλι χαμηλώνοντας την V. Την ίδια μελωδική κίνηση, δηλαδή, οκτάβα, στάση στην III με Νικρίζ, Χουσεϊνί και γύρισμα στο Κατσιγιάρ, το κάνει ακόμη δύο φορές. Την δεύτερη φορά ωστόσο, παρατηρούμε την απουσία του Χουσεϊνί. Μετά την κίνηση αυτή, ο Ζώτος κλείνει το ταξίμι του στην βάση του δρόμου Κατσιγιάρ.

Γενικά, η μελωδική ανάπτυξη του ταξιμιού του Ζώτου, δεν έχει διαφορές με τα λεγόμενα των συγγραμμάτων τα οποία αναφέρονται στην μελωδική ανάπτυξη του Κατσιγιάρ. Οι μόνες διαφορετικές προτάσεις που εντοπίζονται είναι, σύμφωνα με τον Βούλγαρη, η αντικατάσταση του πενταχόρδου Χιτζάζ με τετράχορδο Ουσάκ και η αντικατάσταση του πενταχόρδου Χιτζάζ με Μπουσελίκ, η οποία έχει σαν αποτέλεσμα την παραγωγή του μακάμ Ουσάκ[367], ενώ σύμφωνα με τον Μαυροειδή, μπορούμε να

[362] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 30.

[363] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 43.

[364] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 242.

[365] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 30.

[366] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 43.

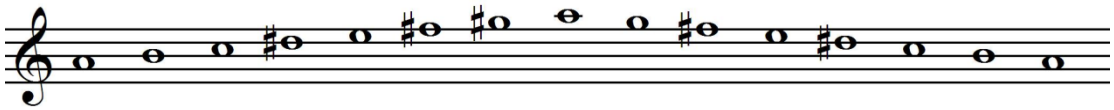
[367] Αυτόθι, σελ. 43.

έχουμε εμφάνιση πενταχόρδου Νεβεσέρ στο Τσαργκιάχ (III) και πενταχόρδου Μπουσελίκ από το Γκερντανιέ (VII πριν την οκτάβα). Επίσης μπορούμε να έχουμε εμφάνιση Μπεγιατί στις βαθμίδες Χουσεϊνί (V) και Μουχαγιέρ (οκτάβα) καθώς και Ράστ στο Νεβά (IV), εμφάνιση σειράς Σουζινάκ στο Ράστ (VII), εμφάνιση Χουζάμ στο Σεγκιάχ (II, σύμφωνα με τον Ζώτο στο λαούτο VII) και εμφάνιση Ουζάλ στο Νεβά[368].

Ακόμη μια φορά, συναντούμε την μη τήρηση του αρχικού κριτηρίου για την ομαδοποίηση των δρόμων. Στο ταξίμι Κατσιγιάρ, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ζώτου, θα περιμέναμε να ακούσουμε εκτός από το Ουσάκ, το οποίο ακούμε συχνά λόγω της ύπαρξής του σαν τετράχορδο στην καθοδική πορεία του δρόμου, το Κιουρντί, πράγμα το οποίο δεν το συναντάμε στην πράξη. Για ακόμη μια φορά συναντάμε μια οικογένεια δρόμων, που ομαδοποιούνται με βάση την ομοιότητά τους[369] και όχι με βάση τις αναμενόμενες μεταβάσεις σε άλλους «συγγενικούς» δρόμους. Επίσης βλέπουμε πως πάλι ότι ο Ζώτος χρησιμοποιεί στοιχεία που συναντάμε στα μακάμ, στοιχεία τα οποία μπορούν να αποτυπωθούν στο λαούτο παρά τον περιορισμό του συγκερασμού.

Νικρίζ

Ο δρόμος Νικρίζ, σύμφωνα με τον Ζώτο, είναι ένας δρόμος που ανήκει στην ίδια οικογένεια με τον δρόμο Νιαβέντ και Νεβεσέρ. Ο δρόμος Νικρίζ είναι ο εξής:



Ταξίμι Νικρίζ

Διάρκεια: 02:13΄΄

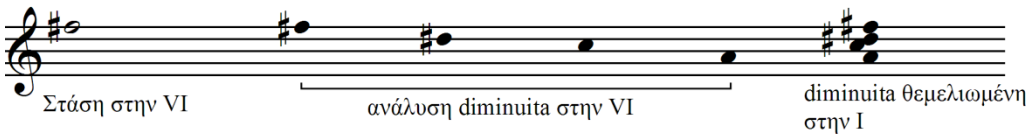
Ένα ταξίμι σε δρόμο Νικρίζ, κατά τον Ζώτο, κάνει το άνοιγμά του στην V βαθμίδα, πράγμα στο οποίο συμφωνεί και ο Κηλτζανίδης[370], ενώ ο Βούλγαρης,

[368] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 241-242.

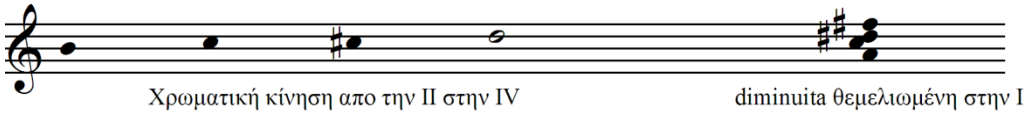
[369] Οι τρείς αυτοί δρόμοι στην κατάληξή τους, χρησιμοποιούν το Ουσάκ, εκτός από το Κιουρντί το οποίο παράγεται στο λαούτο χωρίς slide λόγω της σκληρότητάς του. Ωστόσο και σ' αυτόν, υπάρχει το διάστημα 2^{ας} μικρό ανάμεσα στην I και στην II βαθμίδα κατά την κατάβαση, στοιχείο που κάνει το Κιουρντί να μοιάζει πολύ με το Ουσάκ, τουλάχιστον στα ισοσυγκερασμένα μουσικά όργανα.

[370] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 152.

παρουσιάζει ως εναλλακτική είσοδο, αυτήν στην Ι βαθμίδα[371]. Ο Ζώτος λοιπόν, κάνοντας την είσοδο του ταξιμιού στην V βαθμίδα, κινείται γύρω από αυτήν, για περίπου 8 δευτερόλεπτα και στην συνέχεια κάνει μια στάση στην VI, χρησιμοποιώντας ντιμινουίτα σε άρπισμα ενώ στην συνέχεια χρησιμοποιεί και πάλι μια ντιμινουίτα βασισμένη στην Ι βαθμίδα, σε κάθετη όμως διάταξη.



Μετά τις κινήσεις αυτές, ο Ζώτος κινείται μέσα σε όλο το εύρος του δρόμου φτάνοντας την μελωδία μέχρι την οκτάβα για να καταλήξει την φράση στην Ι. Στην συνέχεια με χρωματική κίνηση (ανά ημιτόνιο) από την ΙΙ βαθμίδα, φτάνει στην IV την οποία έχει χαμηλώσει κατά ένα ημιτόνιο κάνοντας μια μικρή στάση σε αυτήν, δημιουργώντας μια υποψία μετάβασης σε δρόμο Νιαβέντ, μια γρήγορη μετάβαση η οποία αναφέρεται και από τον Βούλγαρη[372]. Συνεχίζοντας έχουμε και πάλι με μια τετράφωνη ντιμινουίτα θεμελιωμένη στην Ι βαθμίδα την όξυνση της IV βαθμίδας, όξυνση την οποία απαιτεί η δομή του δρόμου Νικρίζ:

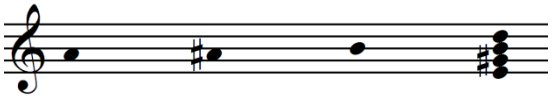


Στο σημείο αυτό, βλέπουμε την θεμελίωση του δρόμου Νεβεσέρ. Στον δρόμο αυτό κινείται για περίπου 18 δευτερόλεπτα, στην διάρκεια των οποίων φτάνει μέχρι την οκτάβα και κάνει και μια μικρή στάση στην ΙΙΙ βαθμίδα πριν καταλήξει στην Ι του δρόμου. Έπειτα έχουμε μετάβαση και πάλι στον δρόμο Νικρίζ φτάνοντας μέχρι την οκτάβα του και με μικρές στάσεις στην IV και στην ΙΙΙ καταλήγει στην Ι βαθμίδα. Στο σημείο αυτό ο Ζώτος, μεταφέρεται σε δρόμο Νιαβέντ κινούμενος σε όλο το εύρος του δρόμου. Εδώ έχουμε την στάση της μελωδίας στην IV και στην ΙΙΙ βαθμίδα, πριν καταλήξει τελικά στην Ι. Η επόμενη κίνηση είναι να συνεχίσει μεν σε δρόμο Νιαβέντ, αλλά να θεμελιώσει τετράχορδο Ουσάκ στην V του βαθμίδα, κίνηση

[371] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 42.

[372] Αυτόθι, σελ. 42.

η οποία θα διαρκέσει περίπου 7 δευτερόλεπτα, κάνοντας στην συνέχεια στάση στην ΙΙΙ βαθμίδα του δρόμου, και κατάληξη στην Ι. Την συγκεκριμένη κίνηση του Ουσάκ στην V δεν την συναντήσαμε καθόλου στην βιβλιογραφία. Αυτό που συναντήσαμε είναι μια εναλλακτική πρόταση, όσον αφορά την V, πρόταση που θέλει στην συγκεκριμένη βαθμίδα θεμελίωση Μπουσελίκ, πράγμα το οποίο το βλέπουμε τόσο στον Βούλγαρη[373], όσο και στον Μαυροειδή[374]. Στα τελευταία 30 δευτερόλεπτα του ταξιμιού, ο Ζώτος, κινείται σε δρόμο Νικρίζ. Στην διάρκεια αυτών των δευτερολέπτων κινείται στον δρόμο Νικρίζ, φτάνοντας πολλές φορές στην οκτάβα και κάνοντας μικρές στάσεις, είτε στην ΙΙΙ, είτε στην V του δρόμου. Το μόνο αξιοσημείωτο που γίνεται στα τελευταία δευτερόλεπτα του ταξιμιού, είναι να περάσει χρωματικά από την Ι βαθμίδα στην ΙΙ και στη συνέχεια να χρησιμοποιήσει συγχορδία η οποία θεμελιώνεται στην V βαθμίδα του δρόμου, συγχορδία την οποία την ακούμε σε δομή V^7, παρόλο που οι μελωδίες στον δρόμο Νικρίζ, δεν απαιτούν την ύπαρξη της V^7 αλλά V σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Ζώτου. Ωστόσο η χρήση αυτής της συγχορδίας θυμίζει μια τυπική πτώση του τονικού συστήματος:



Χρωματική κίνηση απο την Ι στην ΙΙ και V^7

Μετά την συγχορδία αυτήν λοιπόν, ο Ζώτος, κλείνει το ταξίμι του στην Ι βαθμίδα του δρόμου Νικρίζ.

Γενικά, το μοναδικό στοιχείο, το οποίο δεν είδαμε να χρησιμοποιείται από τον Ζώτο, αλλά να τονίζεται έντονα από τους συγγραφείς, εκτός του Κηλτζανίδη, είναι η κίνηση Ράστ της μελωδίας γύρω από την V βαθμίδα, κίνηση η οποία είναι έντονη και συχνά εναλλασσόμενη με κίνηση Μπουσελίκ[375], όπως προαναφέραμε. Ο Ανδρίκος αναφέρει μια άλλη μελωδική συμπεριφορά του Νικρίζ, αυτή της ελάττωσης της VI κατά την κατάβαση, κίνηση η οποία ονομάζεται Ατζέμλι, καθώς και η θεμελίωση

[373] Αυτόθι, σελ. 42.

[374] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 228.

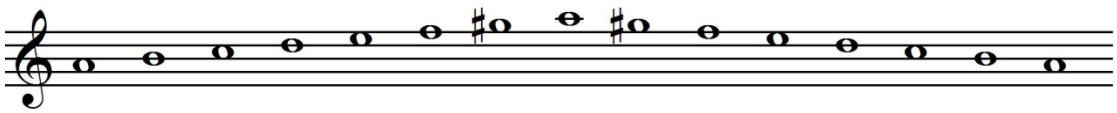
[375] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 26, Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 42, Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 228.

Ράστ, στην βάση του δρόμου, μετάβαση η οποία επιφέρει όλες τις πιθανές κινήσεις του Ράστ[376].

Στο ταξίμι του δρόμου Νικρίζ, βλέπουμε πως ο Ζώτος, τηρεί τα αρχικά του κριτήρια, όσο αναφορά την ομαδοποίηση των δρόμων, κριτήρια τα οποία βλέπουμε ότι εφαρμόζονται στην πράξη. Η μεγάλη ομοιότητα των τριών δρόμων της οικογένειας, Νικρίζ-Νιαβέντ-Νεβεσέρ, δεν φαίνεται να αποτελεί κριτήριο ομαδοποίησης για τον Ζώτος ο οποίος εμμένει στον αρχικό του ισχυρισμό, περί υποχρεωτικής μετάβασης, κατά την διάρκεια του ταξιμιού, πράγμα το οποίο είδαμε μέσα από την ανάλυση που μόλις έγινε.

Νιαβέντ

Ο λαϊκός δρόμος Νιαβέντ, κατά τον Ζώτο, ανήκει στην ίδια οικογένεια δρόμων, με τον Νικρίζ και τον Νεβεσέρ. Ο δρόμος Νιαβέντ είναι ο εξής:



Ταξίμι Νιαβέντ[377]

Διάρκεια: 02:10΄΄

Ένα ταξίμι σε δρόμο Νιαβέντ και γενικά μια μελωδική ανάπτυξη, σύμφωνα με τον Ζώτο, κάνει την είσοδο στην V βαθμίδα. Εδώ φαίνεται πως ο Ζώτος, συμφωνεί απόλυτα με το Κηλτζανίδη[378] και τον Βούλγαρη[379], όσον αφορά το άνοιγμα της μελωδίας. Αφού λοιπόν γίνει το άνοιγμα του ταξιμιού από τον Ζώτο στην V βαθμίδα, κινούμενος με τετράχορδο Ουσάκ, γύρω από την συγκεκριμένη βαθμίδα για περίπου 11 δευτερόλεπτα, κατεβαίνει από την V στην III για να κάνει μια μικρή στάση, και να γυρίσει στην I βαθμίδα του δρόμου Νιαβέντ. Όσον αφορά την V βαθμίδα, στην οποία ο Ζώτος στο σημείο αυτό κινείται με τετράχορδο Ουσάκ, ο Μαυροειδής, προτείνει την ύπαρξη του Κιουρντί[380]. Η επόμενη κίνηση της μελωδίας είναι να ανεβεί και πάλι στην V βαθμίδα, στην οποία θεμελιώνει τετράχορδο Χιτζάζ, για να πέσει στην

[376] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 26.

[377] Το ταξίμι καταγράφεται αναλυτικά στο Παράρτημα 1, σελ. 181.

[378] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 148.

[379] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

[380] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 224.

συνέχεια στην IV και κατά συνέπεια να ακούσουμε πεντάχορδο Νικρίζ. Στην βαθμίδα αυτή κάνει μια πολύ μικρή στάση, και μέσω του πενταχόρδου Νικρίζ, ανεβαίνει μέχρι την οκτάβα, από την οποία ξεκινά η μετατροπή του Νικρίζ σε δρόμο Νιαβέντ, με κατάληξη στην I βαθμίδα. Η κίνηση αυτή, δηλαδή το Χιτζάζ στην V και το Νικρίζ στην IV, προτείνεται και από τον Μαυροειδή[381], αλλά και από τον Βούλγαρη[382]. Στην συνέχεια, έχουμε και πάλι την είσοδο της μελωδίας στην V βαθμίδα στην οποία θεμελιώνει δρόμο Σαμπάχ, μελωδική συμπεριφορά που αναφέρει και ο Βούλγαρης[383]. Στο Σαμπάχ κινείται για 22 δευτερόλεπτα περίπου, στην διάρκεια των οποίων ακούμε όλο το εύρος του δρόμου, με τις τυπικές του μικρές στάσεις, στην II, III και IV βαθμίδα αντίστοιχα. Μετά το πέρας των 22 δευτερολέπτων, έχουμε πάλι την μετάβαση της μελωδίας σε δρόμο Νιαβέντ. Η μετάβαση αυτή γίνεται με κάθοδο της μελωδίας από την V, βαθμίδα στην οποία θεμελιώθηκε το Σαμπάχ, στην III, όπου έχουμε την συνηθισμένη στάση του δρόμου Νιαβέντ, και κατάληξη στην I βαθμίδα. Έπειτα έχουμε την μετάβαση της μελωδίας σε δρόμο Νικρίζ, θεμελιωμένο στην I βαθμίδα, μετάβαση η οποία είναι πολύ πιθανή σύμφωνα με τον Μαυροειδή[384], αλλά και τον Βούλγαρη[385]. Μετά λοιπόν την μεταφορά στον συγγενικό αυτόν δρόμο, έχουμε την στάση της μελωδίας στην V βαθμίδα. Συνεχίζοντας, παρατηρούμε ανάπτυξη της μελωδίας σε όλο το εύρος του δρόμου, μέχρι την οκτάβα και μέχρι την τονική. Παρακάτω έχουμε πάλι την στάση της μελωδίας στην V, καθώς και μια μικρή στάση στην VI, από την οποία ξεκινά μια σειρά από συγχορδίες σε δομή ντιμινουίτας. Αυτήν η πορεία σε δρόμο Νικρίζ, διαρκεί περίπου 30 δευτερόλεπτα και κλείνει με συγχορδία τύπου V^7 στην V βαθμίδα, η οποία δεν ανήκει στον δρόμο αυτό όπως προαναφέραμε στην ανάλυση του ταξιμιού Νικρίζ. Στο σημείο αυτό, έχουμε την τελική μετάβαση της μελωδίας στον δρόμο Νιαβέντ. Η μελωδία στο τέλος του ταξιμιού, κινείται στον δρόμο Νιαβέντ για 20 περίπου δευτερόλεπτα. Φτάνει μέχρι την οκτάβα, για να κατέβει στην συνέχεια στην V, βαθμίδα στην οποία ακούμε την συγχορδία που θεμελιώνεται πάνω σε αυτήν. Μετά την συγχορδία, έχουμε μικρές στάσεις στην IV και στην III, με τελική κατάληξη στην I βαθμίδα του δρόμου.

---

[381] Αυτόθι, σελ. 224.

[382] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

[383] Αυτόθι, σελ. 49.

[384] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 224-225.

[385] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

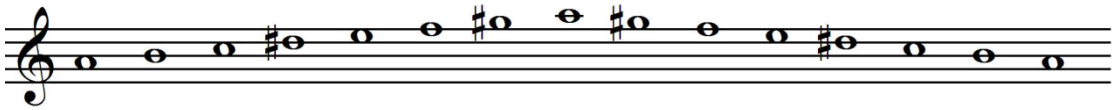
Κάποιες άλλες προτάσεις, όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη του Νιαβέντ, είναι η εμφάνιση Κιουρντί στο Δουγκιάχ (ΙΙ), τετράχορδο Μπεγιατί στο Νεβά (V), Μπουσελίκ στο Τσαργκιάχ (IV) αλλά και Νεβεσέρ, στο Ράστ (Ι), σύμφωνα με τα λεγόμενα του Μαυροειδή[386]. Ο Βούλγαρης, αναφέρει πως σε μια μελωδική ανάπτυξη Νιαβέντ, μπορούμε να συναντήσουμε την εμφάνιση Νιχαβέντ θεμελιωμένο στην βαθμίδα Τσαργκιάχ (IV), εμφάνιση Καρτσιγιάρ στην Ι, αλλά και συνδυασμό Σεγκιάχ και Μουστεάρ, συνδυασμός που παράγει το Σαζκιάρ στην Ι[387] Τέλος ο Ανδρίκος αναφέρει πως υπάρχει πιθανότητα να συναντήσουμε και πεντάχορδο Μπουσελίκ στην IV βαθμίδα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την ύπαρξη τετραχόρδου Μπουσελίκ στην βάση του δρόμου. Η κίνηση αυτή, έρχεται με την χρήση της IVm[388].

Στο ταξίμι αυτό στον δρόμο Νιαβέντ θα περιμέναμε να ακούσουμε, σύμφωνα με το κριτήριο για την ομαδοποίηση που χρησιμοποιεί ο Ζώτος, εκτός από το Νιαβέντ και το Νικρίζ, το Νεβεσέρ, μεταβάσεις οι οποίες είναι πολύ συνηθισμένες σε μελωδίες Νιαβέντ, όπως λέει και ο Βούλγαρης[389]. Στο ταξίμι αυτό, παρατηρούμε ωστόσο μόνο την ύπαρξη του Νικρίζ και όχι του Νεβεσέρ. Για ακόμη μια φορά λοιπόν, βλέπουμε μια ομαδοποίηση που γίνεται με βάση την ομοιότητα και όχι την υποχρεωτική μετάβαση. Ο Ζώτος, παρά του αρχικούς του ισχυρισμούς, περί υποχρεωτικής μεταφοράς, βλέπουμε πως δεν τους τηρεί σε ακόμη ένα δρόμο.

Γενικά, η μελωδική ανάπτυξη που είδαμε και αναλύσαμε στο ταξίμι του Ζώτου, δεν έχει σημαντικές διαφορές, με τα όσα αναφέρονται στην βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

Νεβεσέρ

Ο δρόμος Νεβεσέρ, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ζώτου, ανήκει στην ίδια οικογένεια με τους Νιαβέντ και Νικρίζ. Ο δρόμος Νεβεσέρ, είναι ο εξής:



[386] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 224-225.

[387] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

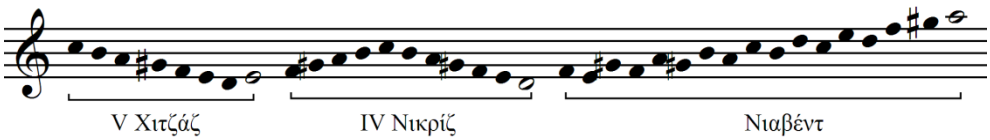
[388] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 14.

[389] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 49.

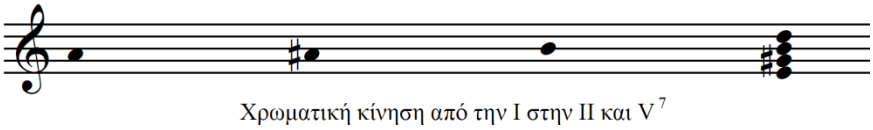
Ταξίμι Νεβεσέρ

Διάρκεια: 02:33΄΄

Σύμφωνα με τον Ζώτο, ένα ταξίμι σε δρόμο Νεβεσέρ, κάνει άνοιγμα στην V βαθμίδα, πράγμα στο οποίο συμφωνεί ο Ανδρίκος[390], αλλά και ο Βούλγαρης, ο οποίος ωστόσο, προτείνει και σαν εναλλακτική είσοδο, αυτήν στην I βαθμίδα[391]. Μετά την είσοδο στην V, η μελωδία κινείται γύρω από την βαθμίδα αυτή για 10 περίπου δευτερόλεπτα, και με χρήση τετραχόρδου Χιτζάζ, ανεβαίνει στην οκτάβα για να καταλήξει τελικά στην I βαθμίδα, κάνοντας ωστόσο μία στάση στην III πριν την κατάληξη. Στο σημείο αυτό, ο Ζώτος, μεταβαίνει στον δρόμο Νιαβέντ ξεκινώντας από την V κάνοντας Χιτζάζ, κάνει στάση στην IV, κάνοντας Νικρίζ, και ξαναμπαίνει στην V με Χιτζάζ, κίνηση με την οποία φτάνει στην οκτάβα του Νιαβέντ:



Έπειτα από την πορεία μέχρι την οκτάβα κλείνει την φράση στην I βαθμίδα του δρόμου. Στην συνέχεια ξαναμπαίνει στην V βαθμίδα, γύρω από την οποία κινείται για 13 δευτερόλεπτα με κίνηση Ουσάκ, για να ανέβει τελικά στην οκτάβα του Νιαβέντ και κατεβαίνοντας να κάνει στάση στην III, μια χρωματική κίνηση από την I στην II και συγχορδία V^7, η οποία όπως προείπαμε δεν ανήκει στις βασικές συγχορδίες του δρόμου.



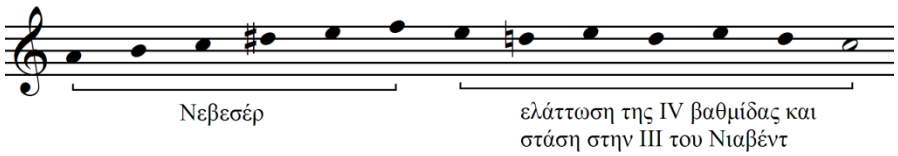
Προχωρώντας καταλήγει την φράση στην I βαθμίδα του δρόμου Νεβεσέρ, εναλλαγή η οποία θεωρείται συνηθισμένη από τον Βούλγαρη[392]. Έπειτα, για περίπου 6 δευτερόλεπτα, ο Ζώτος κινείται σε όλο το εύρος του δρόμου Νεβεσέρ, φτάνοντας μέχρι την οκτάβα και κάνοντας μικρές στάσεις στην III βαθμίδα. Μετά ανεβαίνει σε δρόμο Νεβεσέρ, μέχρι την VI, και κατεβαίνοντας χαμηλώνει την συγκεκριμένη

[390] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 27.

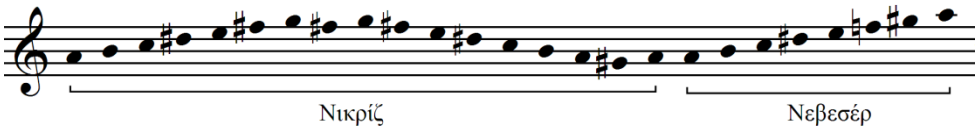
[391] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 50.

[392] Αυτόθι, σελ. 51.

βαθμίδα ένα ημιτόνιο, πράγμα το οποίο φανερώνει ακόμη μια εναλλαγή από Νεβεσέρ σε Νιαβέντ:



Μετά την μετάβαση αυτή, η μελωδία κάνει στάση στην III βαθμίδα του δρόμου και στην συνέχεια κλείνει την φράση στην I. Η φράση αυτή διαρκεί περίπου 10 δευτερόλεπτα. Συνεχίζοντας την ανάλυση, βλέπουμε πως ο Ζώτος, χρησιμοποιεί την τονική του δρόμου Νιαβέντ, ως IV πενταχόρδου Ουσάκ το οποίο θεμελιώνεται στο κάτω Μι. Στο Ουσάκ, κινείται για περίπου 10 δευτερόλεπτα, για να ανέβει στο άνω Λα, το οποίο το χρησιμοποιεί ως οκτάβα του Νιαβέντ, και κατεβαίνει τελικά στην I βαθμίδα κλείνοντας την φράση. Στο σημείο αυτό επανέρχεται και πάλι στον δρόμο Νεβεσέρ, κινούμενος σε όλο το εύρος του. Ξεκινά την μελωδία από την I βαθμίδα και στην συνέχεια κάνει μια μικρή στάση στην V. Από την V φεύγει στην οκτάβα και κατεβαίνοντας κάνει μικρές στάσεις στην IV και στην III αντίστοιχα, πριν καταλήξει στην I βαθμίδα. Αυτή η πορεία διαρκεί περίπου 20 δευτερόλεπτα. Στην συνέχεια, ενώ η μελωδία εξελίσσεται σε δρόμο Νεβεσέρ, παρατηρούμε μια πολύ μικρή και περαστική αλλοίωση της μελωδίας στην VI βαθμίδα, η οποία οξύνεται κατά ένα ημιτόνιο, καθώς και την ελάττωση της VII, αλλοιώσεις που μας παραπέμπουν σε δρόμο Νικρίζ:



Στην συνέχεια πέφτοντας η μελωδία πάλι στην I μεταβαίνει και πάλι στον δρόμο Νεβεσέρ, στον οποίο κινείται στα τελευταία περίπου 13 δευτερόλεπτα, ανεβαίνοντας μέχρι την οκτάβα και κάνοντας τις μικρές συνήθεις στάσεις στην III και την II πριν την τελική κατάληξη της μελωδίας στην I βαθμίδα. Γενικά πάντως, από την ανάλυση που έγινε, βλέπουμε μια πολύ έντονη χρωματική κίνηση του δρόμου

Νεβεσέρ, κίνηση η οποία τονίζεται και από τον Ανδρίκο[393], αλλά και από τον Μαυροειδή[394].

Όσον αφορά την ανάπτυξη μιας μελωδίας που ανήκει στον δρόμο Νεβεσέρ, ο Βούλγαρης προτείνει στο Νεβά (V) την ύπαρξη τετραχόρδου Ράστ καθώς και την εμφάνιση της βαθμίδας Κιουρντί (III) ως τονικό κέντρο στο οποίο μπορεί να αναπτυχθεί είτε Σαζκιάρ, είτε Τσαργκιάχ[395]. Την άποψη αυτή, όσον αφορά την εμφάνιση Τσαργκιάχ, την ενστερνίζεται και ο Ανδρίκος, ο οποίος ωστόσο παρουσιάζει τον δρόμο Νεβεσέρ με κύριο όνομα Νιαβέντ και εναλλακτικό το Νεβεσέρ[396]. Τέλος ο Μαυροειδής, αναφέρει πως κατά την μελωδική ανάπτυξη του Νεβεσέρ, πολύ πιθανό είναι να δούμε και Μπουσελίκ στο Γκερντανιέ (οκτάβα)[397].

Γενικά, όπως είδαμε από την ανάλυση που προηγήθηκε κατά την μελωδική ανάπτυξη του ταξιμιού σε δρόμο Νεβεσέρ, ο Ζώτος τηρεί την αρχική του θέση, όσον αφορά την ομαδοποίηση των δρόμων. Είδαμε πως κάποιες από τις μεταβάσεις της μελωδίας ήταν στο Νιαβέντ αλλά και στο Νικρίζ, γεγονός που επιβεβαιώνει το κριτήριο με βάση το οποίο κατατάσσει τους δρόμους αυτούς στην ίδια οικογένεια.

Η μελωδική ανάπτυξη του δρόμου Νεβεσέρ που μόλις αναλύσαμε από τον Ζώτο, γενικά δεν παρουσιάζει πολλά σημεία που διαφέρουν με σημεία της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιούμε. Βέβαια υπάρχουν διαφορετικές προτάσεις ως προς την γενικότερη πορεία της μελωδίας, έχοντας ωστόσο την δυνατότητα να τις δούμε ως εναλλακτικές καθώς τα συγγράμματα αυτά, αναφέρουν και τις κινήσεις που κάνει ο Ζώτος.

Σαμπάχ

Ο δρόμος Σαμπάχ, σύμφωνα με τον Ζώτο, δεν ανήκει σε κάποια οικογένεια δρόμων, πράγμα το οποίο αναφέραμε στο εισαγωγικό κείμενο αυτού του κεφαλαίου. Ο λαϊκός δρόμος Σαμπάχ είναι ο εξής:

---

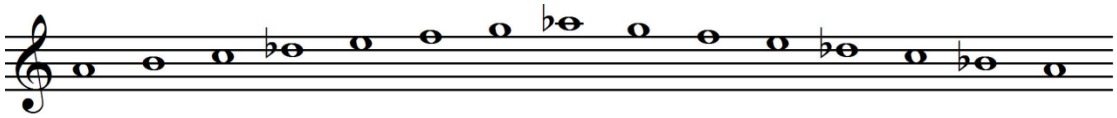
[393] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 27.

[394] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 229.

[395] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 51.

[396] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 27-28.

[397] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 230.



Ταξίμι Σαμπάχ

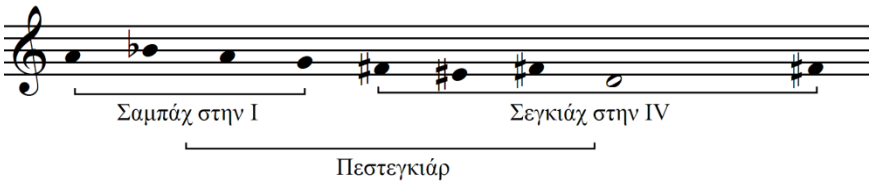
Διάρκεια: 01:50΄΄

Ένα ταξίμι Σαμπάχ, σύμφωνα με τον Ζώτο, κάνει άνοιγμα στην Ι βαθμίδα, πράγμα το οποίο το βλέπουμε και στον Βούλγαρη, ο οποίος ωστόσο θεωρεί, πως ο τρόπος Σαμπάχ, μπορεί να κάνει την είσοδό του και στην βαθμίδα Τσαργκιάχ (ΙΙΙ)[398]. Ο Κηλτζανίδης απ' την άλλη, θεωρεί πως η είσοδος του συγκεκριμένου μακάμ γίνεται στην βαθμίδα Νυμ Σεμπά (IV), στην Ι που είναι το Διουγκιάχ, αλλά και στην βαθμίδα Ράστ, που είναι η VII[399]. Ανοίγοντας ο Ζώτος, την μελωδική ανάπτυξη του ταξιμιού στην Ι βαθμίδα, γύρω από την οποία κινείται για 7 περίπου δευτερόλεπτα, κάνει μια μικρή στάση στην ΙΙΙ. Στην συνέχεια, ξεκινά και πάλι από την Ι βαθμίδα του δρόμου, και κινείται για περίπου 13 δευτερόλεπτα γύρω από αυτήν, κάνοντας μικρές στάσεις στις ΙΙ, ΙΙΙ και IV βαθμίδες αντίστοιχα. Αφού κλείσει την φράση στην Ι βαθμίδα, φεύγει από την V με γκλισάντο μέχρι την οκτάβα, οκτάβα η οποία ωστόσο είναι χαμηλότερη κατά ένα ημιτόνιο, αφού σύμφωνα με τον Ζώτο, ο δρόμος Σαμπάχ θέλει την οκτάβα ελαττωμένη κατά 1 ημιτόνιο, πράγμα στο οποίο αναφέρεται και ο Βούλγαρης λέγοντας πως το μακάμ Σαμπά συνήθως δεν επταφωνεί[400]. Μετά την ανάπτυξη αυτή, η μελωδία καταλήγει και πάλι στην Ι βαθμίδα, χωρίς να κάνει κάποια αξιοσημείωτη στάση. Από εκεί και πέρα, ανεβαίνει από την βάση του δρόμου στην VI βαθμίδα στην οποία κινείται γύρω της για περίπου 8 δευτερόλεπτα, και ανεβαίνοντας στην οκτάβα, καταλήγει στην Ι κάνοντας πριν μια μικρή στάση στην IV και στην ΙΙ. Στην συνέχεια ξεκινώντας από την οκτάβα φτάνει στην VI την οποία την οξύνει κατά ένα ημιτόνιο, όπως και την V με σκοπό την δημιουργία κίνησης Σεγκιάχ θεμελιωμένο στην IV, την οποία και αυτήν την οξύνει ένα ημιτόνιο. Η αλλαγή αυτή, από Σαμπάχ σε Σεγκιάχ, το οποίο θεμελιώνεται στο διάστημα 4^{ης} καθαρό από την τονική του Σαμπάχ, ονομάζεται κατά τον Ζώτο, Πεστεγκιάρ:

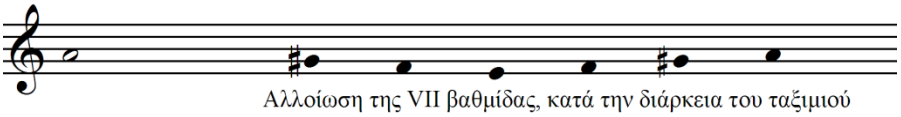
[398] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 36.

[399] Κηλτζανίδης Π. ο.π. σελ. 59.

[400] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 36.



στο οποίο κινείται για περίπου 5 δευτερόλεπτα, για να γυρίσει τελικά η μελωδία στην τονική με κίνηση Σαμπάχ και μια μικρή στάση στην II πριν την κατάληξη στην I. Μόλις καταλήξει η μελωδία στην I, παρατηρούμε μια κίνηση που απαιτεί έλξη της VII προς την I, σε μια φράση που φτάνει μέχρι το κάτω Μι.



Αυτήν την συμπεριφορά ο Ζώτος δεν την κατονομάζει, αφού υποστηρίζει πως απλά είναι μια αλλοίωση, που συναντάμε συχνά στον δρόμο Σαμπάχ, και αποτελεί μέρος της μελωδικής του ανάπτυξης. Έπειτα η μελωδία φτάνει για λίγο πάλι στην οκτάβα και καταλήγει στην I, με τις συνήθεις μικρές στάσεις στην IV και την II βαθμίδα. Μετά την πορεία αυτή ο Ζώτος κλείνει το ταξίμι του στην I βαθμίδα του δρόμου Σαμπάχ, κάνοντας στην κατάληξη κίνηση Ουσάκ, πράγμα που τονίζεται και από τον Ανδρίκο[401].

Κάποιες άλλες προτάσεις, όσον αφορά την μελωδική εξέλιξη του Σαμπάχ, είναι σύμφωνα με τον Μαυροειδή, η θεμελίωση τετραχόρδου Ράστ στην ομώνυμη βαθμίδα, τετράχορδο Χιτζάζ ή Μπεγιατί στο Γκερντανιέ (VII πριν την οκτάβα). Επίσης ο Μαυροειδής αναφέρει ότι στην καθοδική πορεία από την οκτάβα (η οποία δεν είναι ελαττωμένη) μπορούμε να συναντήσουμε κίνηση Ατζέμ στην ομώνυμη βαθμίδα (VI). Θεωρεί δε εφικτή την εμφάνιση Ράστ σε ανοδική πορεία και την εμφάνιση Μπεγιατί στην καθοδική πορεία, θεμελιωμένα στο Νεβά (IV), με την προϋπόθεση βέβαια της όξυνσης κατά ένα ημιτόνιο της IV και VI βαθμίδας[402]. Την ίδια άποψη για το Ράστ στην IV βαθμίδα, συμμερίζεται και ο Βούλγαρης, με την προϋπόθεση το Σαμπάχ να επταφωνεί πλήρως. Επίσης ο Βούλγαρης θεωρεί πως μπορούμε να έχουμε κίνηση Νικρίζ στην βαθμίδα Ατζέμ (VI), Ντουγκιάχ στην ομώνυμη βαθμίδα, τρόπος που έρχεται μετά από την συνεργασία Σαμπάχ με Σεγκιάχ

[401] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 29.

[402] Μαυροειδής Μ. ο.π. σελ. 248.

από την ίδια βάση. Μπορούμε να έχουμε μαλακό χρώμα το οποίο προέρχεται από την όξυνση της βαθμίδας Τσαργκιάχ (III) και την ελάττωση της βαθμίδας Νεβά (IV), και τέλος, σπάνιο αλλά πιθανό, την εναλλαγή του Σαμπάχ με το Νικρίζ από την ίδια βάση[403]. Το μόνο διαφορετικό που προτείνει ο Ανδρίκος, είναι η συχνή συνεργασία του Σαμπάχ με το Χουσεϊνί και το Χιτζάζ[404].

Ο Ζώτος, για μια ακόμη φορά βλέπουμε να ενσωματώνει στο ταξίμι του στοιχεία από τα μακάμ. Το Πεστεγκιάρ, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν είναι δρόμος αλλά ένα μακάμ το οποίο προέρχεται από το συνδυασμό του μακάμ Σαμπάχ και του μακάμ Σεγκιάχ. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, καταλαβαίνουμε πως συνδυάζει τους δρόμους με τα μακάμ, αφού λαμβάνει υπόψη του τις γενικές τάσεις των μακάμ πάνω στις μελωδίες, καθώς και τις συμπεριφορές τους, στοιχεία τα οποία είναι εφικτό να αποτυπωθούν σε ένα συγκερασμένο όργανο όπως το λαούτο.

Γενικά ο Ζώτος αναπτύσσει την μελωδία του ταξιμιού του, μέσα σε όρια τα οποία αναφέρονται και στην βιβλιογραφία. Από την ανάλυση που προηγήθηκε, δεν προέκυψε κάτι το οποίο έρχεται σε ρήξη με τα ευρήματα της βιβλιογραφίας, χωρίς αυτό να σημαίνει ωστόσο ότι οι μελωδικές κινήσεις του Σαμπάχ περιορίζονται σε αυτά που κάνει ο Ζώτος, αφού οι εναλλακτικές προτάσεις είναι πολλές.

[403] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 37.

[404] Ανδρίκος Ν. ο.π. σελ. 29.

Κεφάλαιο 3

Το λαούτο, είναι ένα όργανο το οποίο έχει κατά κύριο λόγο, συνοδευτικό χαρακτήρα σε μια ορχήστρα, παρόλο που πολλοί λένε ότι ιστορικά, ήταν ένα σολιστικό όργανο[405]. Από δισκογραφική μελέτη που έγινε, διαπιστώθηκε πως, εκτός από τα λαούτα της Κρήτης τα οποία έχουν και σολιστικό ρόλο σε μια ορχήστρα λόγω της ιδιομορφίας της συγκεκριμένης μουσικής, στο Ελλαδικό χώρο ανέκαθεν τα λαούτα είχαν συνοδευτικό χαρακτήρα. Το μόνο που μπορούμε να παρατηρήσουμε, είναι κάποια γεμίσματα και κάποιες μικρές μιμήσεις της μελωδίας, τα οποία ωστόσο υπάγονται στο γενικότερο πλαίσιο της συνοδείας του λαούτου. Λόγω λοιπόν αυτού του ρόλου, θεωρήσαμε πολύ σημαντικό, να εξετάσουμε τον τρόπο της συνοδείας του λαούτου ως προς την μελωδία, μέσα από την νοοτροπία του Ζώτου, ο οποίος φημίζεται για την ιδιαίτερη συνοδεία που κάνει στα τραγούδια, έτσι ώστε να μπορέσουμε να καταλάβουμε το σκεπτικό του πάνω στο θέμα αυτό. Το θέμα της εναρμόνισης, είναι ένα θέμα σημαντικό, το οποίο μας δίνει πρόσφορο έδαφος για έρευνα, ως προς την εναρμόνιση. Κατά την προσωπική μας άποψη, έχει μεγάλη αξία να δούμε, πως ο Ζώτος αντιμετωπίζει το ζήτημα της εναρμόνισης, καθώς και της αρμονικής και ρυθμικής συνοδείας. Ιδιαίτερα δε για το ζήτημα της εναρμόνισης, η ανάλυσή μας δεν περιορίζεται στην παράθεση μόνο των συγχορδιών, αλλά κυρίως στην διερεύνηση της συγκροτημένης άποψης που φαίνεται να υπάρχει πίσω από τις όποιες αισθητικές αλλά και «θεωρητικές» επιλογές του Ζώτου.

Το θέμα της εναρμόνισης ενός κομματιού, είναι ένα θέμα το οποίο αρχικά, στηρίζεται σε κάποιους συγκεκριμένους κανόνες εναρμόνισης αυτής της μουσικής που μελετάμε. Βέβαια, εκτός αυτού υπάρχει και ένα άλλο στοιχείο στην διαδικασία εναρμόνισης το οποίο έχει σημαντικό ρόλο και αυτό είναι το αισθητικό[406]. Αυτό σημαίνει πως ο κάθε μουσικός που καλείται να συνοδέψει μια μελωδία, βασίζεται μεν στους βασικούς κανόνες εναρμόνισης του κάθε δρόμου που ανήκει η μελωδία, αλλά πολλές φορές, η χρήση ή αποφυγή κάποιων συγχορδιών βασίζεται καθαρά σε προσωπικό αλλά και σε αισθητικό κριτήριο. Μέσα στα πλαίσια αυτά, είναι ορθό να

[405] Μυστακίδης Δ., ο.π. σελ. 74, Ανωγειανάκης Φ. ο.π. σελ. 236.

[406] Γρηγοριάδης Δ., ο.π. σελ. 56, Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β., ο.π. σελ. 59.

λαμβάνουμε υπόψη την εμπειρία του κάθε μουσικού, αφού είναι ένα από τα βασικότερα στοιχεία διαμόρφωσης της μουσικής προσωπικότητας και άποψης πάνω στην μουσική. Είναι δύσκολο πλέον να ισχυριστούμε πως κάτι είναι σωστό και κάτι λάθος, ειδικά σε θέματα όπως η εναρμόνιση, τα οποία βασίζονται πάνω σε αισθητικά κριτήρια, όπως προείπαμε. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως ο κάθε μουσικός, εναρμονίζει τα κομμάτια διαφορετικά σε σχέση με κάποιον άλλον, καθώς οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί για κάποιον δρόμο, είναι διαφορετικές με τις συγχορδίες που χρησιμοποιεί κάποιος άλλος, βασισμένες όμως στην θεωρία που υπάρχει για την εναρμόνιση των δρόμων, πράγμα το οποίο είδαμε εκτενέστερα στο πρώτο κεφάλαιο.

Όπως είπαμε και πιο πάνω ο ρόλος του λαούτου σε μια ορχήστρα είναι συνοδευτικός. Η συνοδεία του λαούτου έχει διττό σκοπό. Συνοδεύει την μελωδία τόσο ρυθμικά όσο και αρμονικά, με την χρήση συγχορδιών[407]. Από εκεί και έπειτα, ανάλογα με την δεξιοτεχνία του κάθε οργανοπαίχτη και ανάλογα με την νοοτροπία του, όσον αφορά το θέμα της εναρμόνισης, έχουμε είτε πλούσια συνοδεία, είτε λιτή. Μια πλούσια συνοδεία λόγου χάρη μπορεί, πέραν της απλής παράθεσης βασικών συγχορδιών, να περιλαμβάνει φράσεις ενδιάμεσες (γέφυρες, γεμίσματα) και ανεπτυγμένες μπασογραμμές, με έμφαση στις κύριες συγχορδίες του κάθε δρόμου. Μια τέτοια συνοδεία, υιοθετεί και ο Ζώτος, πράγμα το οποίο θα το δούμε στην πορεία του κεφαλαίου αυτού.

Ανέκαθεν, τα συνοδευτικά όργανα, όπως στην προκειμένη περίπτωση το λαούτο, συνόδευαν μια μελωδία, χρησιμοποιώντας τις τεχνικές του ισοκρατήματος[408]. Αυτό κυρίως εφαρμόστηκε λόγω του μονοφωνικού χαρακτήρα της μουσικής, στην οποία χρησιμοποιούνταν και το λαούτο, διότι καλούνταν να συνοδέψει μη συγκερασμένα όργανα[409]. Χρησιμοποιώντας την μέθοδο του ισοκράτη, τα συνοδευτικά όργανα[410] διατηρούσαν αρχικά την ρυθμική συνοδεία, ενώ στο επίπεδο της αρμονικής συνοδείας χρησιμοποιούσαν μόνο τις κυρίαρχες βαθμίδες, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι συγχορδίες που θεμελιώνονταν σε αυτές να αποτελούν

[407] Ανωγειανάκης Φ., ο.π. σελ. 235.

[408] π. Μιχαηλίδης Ανδρέας, «Ισοκράτης», στο *Λεξικό βυζαντινής μουσικής,* Μάτι, Κατερίνη [199?], σελ. 74.

[409] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 74.

[410] Νταλάκα Μ. ο.π. σελ. 12.

τρίφωνες δομές. Η συνήθης χρήση ήταν η εναλλαγή Τονικής – Δεσπόζουσας, έτσι ώστε να αναδεικνύονται οι βασικοί πυλώνες του δρόμου[411]. Θεμελίωση συγχορδιών σε άλλες βαθμίδες σπάνια γινόταν λόγω του ασυγκέραστου των σολιστικών οργάνων, ώστε να διατηρείται έτσι η τροπικότητα της μουσικής αυτής[412]. Έπειτα, λόγω των επιρροών που δέχτηκε η Ελλάδα από την Δύση[413], και ειδικότερα από την Ιταλία[414], άρχισαν να χρησιμοποιούνται και οι τρίφωνες ή και τετράφωνες συγχορδίες από τα συνοδευτικά όργανα[415]. Μέσα στα πλαίσια αυτά, καθιερώθηκε η τρίφωνη ή τετράφωνη συνοδεία από τα λαούτα.

Πολλοί οργανοπαίχτες σήμερα, σκεπτόμενοι τον ασυγκέραστο χαρακτήρα της δημοτικής μουσικής στην οποία χρησιμοποιείται το λαούτο, και κυρίως τον ασυγκέραστο χαρακτήρα των οργάνων που καλούνται να συνοδέψουν, θεωρούν πως κατά την συνοδεία, το λαούτο πρέπει να χρησιμοποιεί κυρίως αχαρακτήριστες συγχορδίες[416], πράγμα το οποίο βασίζεται στην νοοτροπία του ισοκράτη που αναφέραμε πιο πάνω. Ο Ζώτος, στο θέμα των συγχορδιών, υποστηρίζει πως το λαούτο πρέπει να έχει τον ρόλο του ισοκράτη, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να μένει μόνο σε αυτό, αλλά να χρησιμοποιεί γέφυρες, μιμήσεις, μπασσογραμμές και άλλες διάφορες τεχνικές, για τον εμπλουτισμό της μελωδίας. Θεωρεί πως ο ισοκρατικός ρόλος του λαούτου, δεν πρέπει να ταυτιστεί με την χρησιμοποίηση, αχαρακτήριστων συγχορδιών, καθώς αυτό, κατά την άποψή του, είναι λάθος, αφού οι μελωδίες είναι είτε ματζόρε είτε μινόρε, ασχέτως δρόμου. Μέσα στα πλαίσια αυτά, βλέπουμε πως ο Ζώτος, λειτουργεί με βάση την νοοτροπία εναρμόνισης της δυτικής μουσικής ως προς το θέμα των συγχορδιών, που θέλει την παρουσία της 3^{ης} (μικρής ή μεγάλης) στην συγχορδία, και σκέφτεται απόλυτα συγκερασμένα, πράγμα που θα το δούμε και παρακάτω.

Η επιλογή των συγχορδιών τώρα, εξαρτάται απόλυτα από τον κάθε δρόμο στον οποίο αναπτύσσεται η μελωδία σε εκείνη την συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ο ίδιος

---

[411] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 25.

[412] Ανωγειανάκης Φ. ο.π. σελ. 235-236.

[413] Κοκκώνης Γ. ο.π. σελ. 67

[414] Manuel Peter, «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics», στο *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 21 (1989), σελ. 79.

[415] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 25.

[416] Αυτόθι, σελ. 52, Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 65.

θεωρεί πως οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται, πρέπει να είναι μόνο οι βασικές του κάθε δρόμου, και όχι οι δευτερεύουσες, διότι με αυτό τον τρόπο διασφαλίζεται το ύφος της περιοχής που ανήκει το κάθε τραγούδι[417] και το ύφος του δρόμου στον οποίο ανήκει το κομμάτι. Κάθε συγχορδία, υποστηρίζει, υπάρχει στο συγκεκριμένο σημείο με σκοπό την ανάδειξη της μελωδικής ιδιαιτερότητας του σημείου αυτού, πράγμα το οποίο χάνεται με την εναρμόνισή του με την χρήση δευτερευουσών συγχορδιών. Χρησιμοποιώντας δευτερεύουσες συγχορδίες κατά την διάρκεια της εναρμόνισης, ο Ζώτος θεωρεί πως παραποιείται το ύφος του συγκεκριμένου τραγουδιού. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά: «*Στο δημοτικό τραγούδι δεν βάζουμε συγχορδίες πολλές. Τις βασικές*». Κάτω από αυτές τις συνθήκες, είναι ενδιαφέρον να δούμε πως εφαρμόζει ο Ζώτος τις περί βασικών συγχορδιών θέσεις κατά την εναρμόνιση κάποιων τραγουδιών. Να τονίσουμε πως ο Ζώτος βασίζεται πολύ, στην εναρμόνιση των κομματιών, στον διαχωρισμό του δρόμου σε τετράχορδα και πεντάχορδα, με αποτέλεσμα η εναρμόνισή του να βασίζεται κατά κύριο λόγο στην νοοτροπία αυτή, νοοτροπία στην οποία αναφέρει και ο Βούλγαρης[418].

Το λαούτο, όπως προείπαμε, είναι ένα όργανο, το οποίο ανήκει στην οικογένεια των συνοδευτικών οργάνων. Από εκεί και πέρα, η ευχέρεια του κάθε οργανοπαίχτη, παίζει σημαντικό ρόλο, ως προς την ποιότητα της συνοδείας και ως προς την ανάπτυξή της. Ο Ζώτος, είναι ένας μουσικός, ο οποίος φημίζεται για τον ιδιαίτερο τρόπο παιξίματος του οργάνου, που είναι η κάθετη τεχνική[419], και για τον ιδιαίτερο τρόπο της συνοδείας. Το λαούτο, σύμφωνα με τον Ζώτο, δεν θα πρέπει να μένει μόνο στις συγχορδίες, αλλά πρέπει να κάνει και πράγματα τα οποία θα δίνουν μια μεγαλύτερη μελωδική ανάπτυξη στην συνοδεία, όπως είναι γέφυρες, μπασσογραμμές, μιμήσεις και γενικά διάφορα στολίδια[420], τα οποία θα δούμε στην συνέχεια του κεφαλαίου. Βέβαια η εφαρμογή όλων αυτών κατά την διάρκεια της εναρμόνισης δεν είναι ούτε τυχαία, ούτε γίνεται χωρίς κάποιον συγκεκριμένο λόγο. Ο Ζώτος θεωρεί πως τα γεμίσματα, δεν πρέπει να παρεμβάλλονται την ώρα της μελωδικής ανάπτυξης του σολιστικού οργάνου. Πρέπει πάντα να χρησιμοποιούνται στις ανάσες του

[417] Pascall R. ο.π. σελ. 638.

[418] Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β. ο.π. σελ. 59.

[419] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 74. Το θέμα της τεχνικής το έχουμε αναλύσει εκτενέστερα στο κεφάλαιο της εισαγωγής, σελ. 4.

[420] Μαζαράκη ο.π. σελ. 67-81.

οργάνου, και στις ανάσες του τραγουδιστή, αν το κομμάτι έχει και στίχο. Αυτό έχει σαν σκοπό, την κάλυψη όσο το δυνατόν περισσότερο, των μελωδικών κενών τα οποία μπορεί να δημιουργηθούν από τις ανάσες αυτές[421]. Εξάλλου λόγω των διαστημάτων, των μη συγκερασμένων οργάνων και της φωνής, είναι αδύνατο να ταυτιστεί το σολιστικό όργανο ή η φωνή, με αυτά τα διαστήματα που ακούγονται από το λαούτο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, καλό θα είναι, να μην χρησιμοποιούμε πολλά γεμίσματα, την στιγμή που παίζει το σολιστικό, ή την στιγμή που τραγουδά η φωνή. Ο ίδιος ο Ζώτος, λέει χαρακτηριστικά: «*δεν μπορεί να τραγουδάει ο άλλος και να παίζουμε και εμείς. Άλλο κάνει με την μουσούδα*[422] *και άλλο κάνουμε εμείς*». Μιλώντας τώρα για τις γέφυρες[423], ο Ζώτος, θεωρεί πως και αυτές έχουν μια συγκεκριμένη λειτουργία και έναν συγκεκριμένο σκοπό. Οι γέφυρες που υπάρχουν στην εναρμόνιση, δεν βρίσκονται τυχαία. Ο σκοπός τους είναι, να βοηθούν, είτε το σολιστικό όργανο είτε την φωνή, να εισάγει το μελωδικό θέμα, όσο το δυνατόν καλύτερα και τονικά σωστότερα. Η γέφυρα, είναι στοιχείο το οποίο, κατά τον Ζώτο, πρέπει να χρησιμοποιηθεί οπωσδήποτε από το λαούτο, διότι αυτός είναι και ο ρόλος του εξάλλου, να βοηθά στην σωστή, τονικά, τοποθέτηση του σολιστικού οργάνου ή της φωνής. Ωστόσο και αυτές δεν χρησιμοποιούνται σε τυχαία σημεία. Κατά τον Ζώτο, όπως και στα γεμίσματα, έτσι και εδώ, πρέπει να ακούγονται στις ανάσες του σολιστικού οργάνου ή της φωνής. Ο Ζώτος λέει: «*κάνεις την γέφυρα για να τον εβάλεις και να του πεις εδώ θα πας μάστορα*».

Αυτά που είπαμε πιο πάνω, μπορεί να εφαρμοστούν σωστά κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Ο Ζώτος υποστηρίζει, πως για να πετύχεις σωστά όλα τα γεμίσματα και τις γέφυρες, πρέπει το σολιστικό όργανο και η φωνή, να γνωρίζουν την σωστή σειρά των μερών (παρτών) του κομματιού. Για την εφαρμογή των γεμισμάτων που αναφέραμε πιο πάνω, δεν παίζει τόσο σημαντικό ρόλο, η δεξιοτεχνία του σολιστικού οργάνου ή της φωνής, αλλά οι γνώσεις πάνω στα μέρη των τραγουδιών, δηλαδή της συνολικής φόρμας. Σε περίπτωση που δεν γίνει κάτι τέτοιο είμαστε αναγκασμένοι, σύμφωνα με τον Ζώτο, να χρησιμοποιούμε μόνο απλές συγχορδίες, χωρίς να μπορούμε να καλύψουμε τα κενά που δημιουργούνται από τις ανάσες. Υπάρχει μεγάλη πιθανότητα, αν το σολιστικό όργανο με το λαούτο, δεν γνωρίζουν την ίδια

[421] Αυτόθι, σελ. 73.

[422] Λέγοντας ο Ζώτος την λέξη μουσούδα, εννοεί αυτόν που ερμηνεύει το τραγούδι.

[423] Γρηγοριάδης Δ. ο.π. σελ. 52.

σειρά φράσεων του τραγουδιού, να υπάρξει μεγάλη σύγχυση, διότι για παράδειγμα, το λαούτο μπορεί να κάνει γέφυρα για την δεύτερη φράση, και το σολιστικό να μπει στην τρίτη. Μέσα στα πλαίσια αυτά, όταν τα όργανα, σολιστικό-συνοδευτικό, δεν ξέρουν την ίδια σειρά φράσεων, το λαούτο είναι αναγκασμένο, να μένει μόνο στην απλή εναρμόνιση των όσων παίζει το σολιστικό, και να είναι προετοιμασμένο για την μεταφορά στο μέρος του τραγουδιού που θα παίξει το σολιστικό. Στο σημείο πρέπει να τονίσουμε την μεγάλη σπουδαιότητα της φόρμας που κατά τον Ζώτο είναι στοιχείο αξιολόγησης των μουσικών. Ο ίδιος υποτιμά εύκολα έναν εκτελεστή ο οποίος μπερδεύει τις πάρτες, πράγμα απαράδεκτο για τον Ζώτο. Γενικά κατά την εναρμόνιση, το θέμα αυτό είναι πολύ σημαντικό[424]. Ο Ζώτος υποστηρίζει: «*αν ο σολίστας δεν γνωρίζει τις ίδιες πάρτες με σένα υποχρεωτικά πρέπει να 'χεις το αυτί σου σαν τον λαγό, να περιμένεις τι θα κάνει*». Κάτω από αυτές τις συνθήκες, καταλήγουμε στο συμπέρασμα, πως ένα από τα βασικά κριτήρια, για την εφαρμογή γεμισμάτων, γεφυρών κ.α. τα οποία αναφέρθηκαν πιο πάνω, είναι το αν ο σολίστας γνωρίζει την ίδια σειρά μελωδικών φράσεων των τραγουδιών που γνωρίζει και ο Ζώτος.

Ένα άλλο σημαντικό κριτήριο, είναι η παρουσία και άλλων συνοδευτικών οργάνων στην ορχήστρα, όπως δεύτερο λαούτο, κιθάρα ή κρουστά. Όταν σε μια ορχήστρα το μοναδικό συνοδευτικό όργανο είναι ένα λαούτο, λογικό είναι να είναι περιορισμένο ως προς την ελευθερία ανάπτυξης μελωδικών φράσεων κατά την διάρκεια της εναρμόνισης. Ο Ζώτος υποστηρίζει, πως η παρουσία ενός δεύτερου συνοδευτικού οργάνου, όργανο το οποίο θα συνοδεύει και αρμονικά εκτός από ρυθμικά, βοηθά πολύ τον ίδιο, αρχικά να μην κουράζεται και δεύτερον να μπορεί να γεμίσει όλα τα κενά που μπορεί να υπάρξουν, με μελωδικές αναπτύξεις. Η παρουσία από την άλλη ενός κρουστού, οποιοδήποτε και αν είναι αυτό, τον βοηθά μεν να μην κουράζεται με την ρυθμική υποστήριξη, αλλά δεν παύει να είναι σε μεγάλο βαθμό περιορισμένος ως προς τις μελωδικές αναπτύξεις που μπορεί να κάνει. Όταν αντίθετα ένα λαούτο, είναι το μοναδικό συνοδευτικό, είναι απόλυτα περιορισμένος, χωρίς να μπορεί να κάνει το οτιδήποτε, μένοντας μόνο στις απλές συγχορδίες, διότι κάνοντας μια μελωδική ανάπτυξη και σταματώντας να συνοδεύει ρυθμικά το κομμάτι, μπορεί ανά πάσα στιγμή το tempo και ο ρυθμός του τραγουδιού να χαθούν. Ο Ζώτος λέει πως: «*αν είσαι μόνος σου, κι ας ξέρει το σολιστικό τις πάρτες, είσαι περιορισμένος, εκτός αν έχεις κι άλλον να παίζει και εσύ να γεμίζεις*» Μέσα στα πλαίσια αυτά

[424] Αδάμ Παναγιώτης, *Τονική αρμονία*, Φίλιππος Νάκας, γ΄ έκδοση, Αθήνα Ιανουάριος 2004, σελ. 131.

καταλαβαίνουμε πως το άλλα βασικό κριτήριο για την συνοδεία που κάνει ο Ζώτος, είναι η παρουσία άλλων συνοδευτικών οργάνων στην ορχήστρα, οπότε δίνεται η δυνατότητα εμπλουτισμού της συνοδείας στο πεδίο της αρμονικής υποστήριξης.

Πριν μπούμε, στο κυρίως θέμα του κεφαλαίου, θα θέλαμε να τονίσουμε, πως τα τραγούδια που επιλέχθηκαν για την ανάλυση της εναρμόνισης του Ζώτου, είναι η Τρυγώνα, το Μαντήλι Καλαματιανό, η Παπαδιά, το Πάπιγκο και το Πρεβεζιάνικο. Τα κομμάτια αυτά, επιλέχθηκαν μετά από συνεννόηση αρχικά με τον επόπτη της πτυχιακής αυτής και στην συνέχεια με τον ίδιο τον Ζώτο. Στόχος της επιλογής αυτής, είναι να αναδείξουμε την συνοδευτική συμπεριφορά και το όλο σκεπτικό του Ζώτου σε κομμάτια με πλούσια τροπικότητα όπως είναι η Τρυγώνα, το Μαντήλι Καλαματιανό και το Πάπιγκο, σε κομμάτια με ιδιαιτερότητα στον ρυθμό τους όπως η Παπαδιά και το Πάπιγκο όπου συνδυάζεται η πολυτροπικότητα και η ρυθμική ιδιαιτερότητα, και σε ένα κομμάτι το οποίο είναι απλό στον ρυθμό του, και αναπτύσσεται μόνο σε έναν δρόμο όπως είναι το Πρεβεζιάνικο. Οι εκτελέσεις που χρησιμοποιήθηκαν, προέρχονται από βιντεοσκόπηση στις 3/1/2011, στις οποίες συμμετέχει ο Ζώτος σαν συνοδευτικό λαούτο και ο γράφων (ως ερευνητής – ερευνώμενος) ως σολιστικό λαούτο. Στις εκτελέσεις αυτές, τα κομμάτια έχουν παιχτεί δύο φορές το καθένα. Στην πρώτη ο Ζώτος συνοδεύει απλά, μόνο με συγχορδίες έτσι ώστε να δούμε ποιες συγχορδίες χρησιμοποιούνται ανά πάσα στιγμή κατά την διάρκεια του τραγουδιού, και την δεύτερη πιο πολύπλοκα με ανάπτυξη μελωδικών γραμμών στην εναρμόνιση.

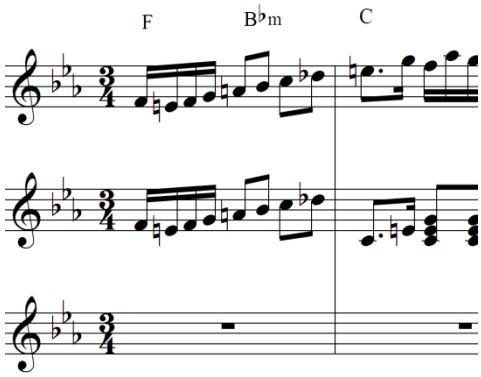
Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε και θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τον τρόπο που συνοδεύει ο Ζώτος, τα συγκεκριμένα κομμάτια, τις συγχορδίες που χρησιμοποιεί, την σχέση μελωδικής γραμμής με γραμμή εναρμόνισης, τα γεμίσματα, τις γέφυρες και γενικά τα στολίδια, για τα οποία μιλήσαμε πιο πάνω, καθώς και τον αρμονικό ρυθμό τον οποίο χρησιμοποιεί κατά την συνοδεία.

Ανάλυση εναρμόνισης

Τρυγώνα

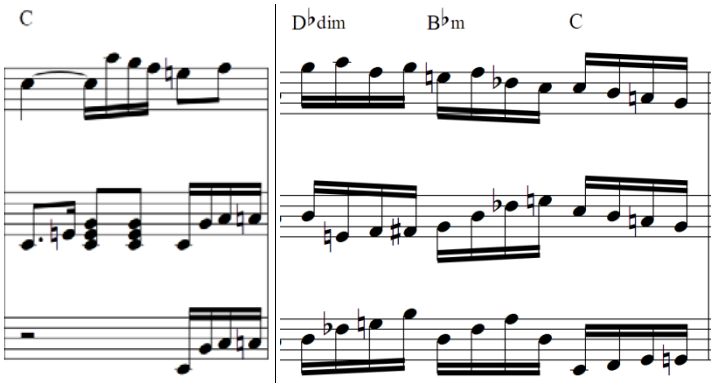
Το κομμάτι είναι σε 3/4, είναι τσάμικο και ταυτίζεται με την ευρύτερη περιοχή του Ξηρομέρου. Ο λαϊκός δρόμος στα πλαίσια του οποίου αναπτύσσεται η *Τρυγώνα* είναι Ουσάκ με τονικότητα Σολ.

Ξεκινώντας από το μέτρο 1 του τραγουδιού, παρατηρούμε πως ο Ζώτος, κάνει την είσοδό του στην γραμμή εναρμόνισης (την γραμμή όπου αναπτύσσεται είτε με κάθετες συγχορδίες είτε με οριζόντια αναπτύγματα το λαούτο. Στα παραδείγματα που ακολουθούν το δεύτερο σύστημα απεικονίζει την α΄ εναρμόνιση και το τρίτο την β΄), με μια μίμηση ταυτοφωνίας[425] της μελωδικής γραμμής, επιλέγοντας να παίξει την πρώτη συγχορδία στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 2. Σκοπός του είναι να τονίσει την δυναμική εισαγωγή του κομματιού, αλλά και να κάνει με αυτό τον τρόπο αισθητή την μεταφορά σε άλλο δρόμο, παίζοντας σαν πρώτη συγχορδία στο κομμάτι, την συγχορδία του καινούριου δρόμου και όχι τη συγχορδία του δρόμου στον οποίο ανήκει το κομμάτι (δηλαδή Χιτζάζ από C). Η φράση του συγκεκριμένου μέτρου βλέπουμε πως ταιριάζει απόλυτα στην συγχορδία η οποία εναρμονίζει το συγκεκριμένο σημείο. Έχουμε επανάληψη του Φα, πράγμα το οποίο καθιστά το Φα σαν βασικό φθόγγο και στην συνέχεια έχουμε το Λα φυσικό το οποίο είναι η III του F καθώς και έλξη προς το Σι ύφεση. Από εκεί και πέρα δεδομένου της έλξης της μελωδίας προς το Σι ύφεση, και δεδομένου ότι μετά τον διαβατικό φθόγγο Ντο υπάρχει το Ρε ύφεση, εναρμονίζει την μελωδία στον δεύτερο χρόνο του μέτρου με την $B^{b}m$, συγχορδία η οποία προετοιμάζει το άκουσμα του C Χιτζάζ:



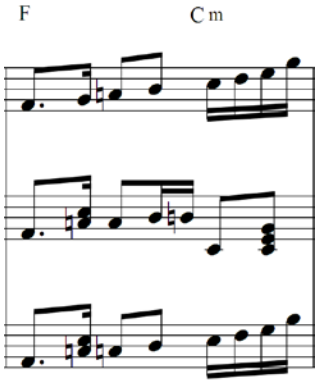
[425] Αδάμ Παναγιώτης, «Τρόπος, θέμα και απάντηση στην αναγεννησιακή πολυφωνία», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 5, Κουλτούρα, Αθήνα 2004 σελ. 73.

Στα μέτρα, 3 και 4, μέτρα από το οποία εξαιρούμε το τελευταίο χρόνο αφού λειτουργεί ως γέφυρα, για την επαναφορά στο Ουσάκ, παρατηρούμε την ανάπτυξη ελαττωμένων συγχορδιών οι οποίες βασίζονται στην ΙΙ βαθμίδα του Χιτζάζ, πράγμα το οποίο βοηθά στον τονισμό της χαρακτηριστικής κίνησης του δρόμου αυτού, η οποία κατά τον Ζώτο, αναπτύσσει ντιμινουίτα στην ΙΙ βαθμίδα πριν ακουστεί η καταληκτική πτώση VII-I. Λόγω της μικρής διάρκειας της μελωδίας σε δρόμο Χιτζάζ, ο Ζώτος, θεωρεί σημαντικό να ακουστεί η χαρακτηριστική κίνηση του δρόμου, πριν η μελωδία ξαναγυρίσει στον δρόμο Ουσάκ. Μέσα στα πλαίσια αυτά λοιπόν βλέπουμε την δημιουργία της ντιμινουίτας ήδη από το τέλος του μέτρου 3, με μια χρωματική κίνηση με σκοπό τον τονισμό του Σι ύφεση, το οποίο ανήκει στην ντιμινουίτα και από το οποίο ξεκινά και η ανάπτυξή της. Στην πρώτη εναρμόνιση του μέτρου 4, βλέπουμε πως και στον δεύτερο χρόνο, η ντιμινουίτα συνεχίζει να δεσπόζει με τη χρήση αναστροφών, παρόλο που η αρχική συγχορδία είναι η $B^{b}m$, πράγμα το οποίο δεν συμβαίνει ωστόσο στην δεύτερη εναρμόνιση, όπου στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 4, χρησιμοποιείται κανονικά η συγχορδία $B^{b}m$, έτσι ώστε να ακουστεί η χαρακτηριστική κίνηση του Χιτζάζ για την οποία μιλήσαμε πιο πάνω. Προχωρώντας την ανάλυση, βλέπουμε πως στο τέλος του μέτρου 4, στην πρώτη εναρμόνιση, έχουμε μίμηση ταυτοφωνίας, ενώ στην δεύτερη έχουμε αντίθετη κίνηση[426] σε σχέση με την μελωδία. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις πιθανολογούμε πως, ο Ζώτος, έχει ως στόχο την προσέγγιση της νότας Φα που ακολουθεί ως λύση στο επόμενο μέτρο, το οποίο εναρμονίζει με F. Γενικά πάντως, η εναρμόνιση που κάνει δεν ξεφεύγει από τα όρια τα οποία ο ίδιος έθεσε με την χρησιμοποίηση των συγκεκριμένων συγχορδιών, αν εξαιρέσουμε τον δεύτερο χρόνο του μέτρου 4:



[426] Αυτόθι, σελ. 23.

Στο μέτρο 5, το οποίο ανήκει στον δρόμο Ουσάκ, παρατηρούμε στην πρώτη εναρμόνιση, πως υπάρχει μια όξυνση της III, όξυνση η οποία υπάρχει στα πλαίσια μια μικρής χρωματικής[427], που κάνει ο Ζώτος για να τονισθεί η Cm, η οποία είναι μια από τις βασικές συγχορδίες του G Ουσάκ. Κάτω από αυτές τις συνθήκες θα μπορούσαμε να πούμε πως το Σι φυσικό, αποτελεί μια έλξη προς το Ντο με σκοπό τον τονισμό του. Στη δεύτερη εναρμόνιση παρατηρούμε πως δεν κάνει ωστόσο χρωματική κίνηση για τον τονισμό της Cm, αλλά χρησιμοποιεί το Σι ύφεση σαν διαβατικό ξένο φθόγγο[428], τον οποίο λύνει στην Cm. Την συγχορδία αυτή ωστόσο βλέπουμε πως την χρησιμοποιεί σε ανάλυση, παρεμβάλλοντας το Ρε σαν διαβατικό για να λυθεί στο Μι, από το οποίο ανεβαίνει στην οκτάβα της τονικής, έτσι ώστε να κάνει πιο έντονη την παρουσία της VII στο επόμενο μέτρο. Την ενέργεια αυτήν, βλέπουμε πως την δανείζεται απόλυτα από την κίνηση της μελωδίας, αφού είναι ακριβώς η ίδια φράση. Επίσης και σε αυτό το σημείο βλέπουμε να κινείται ανάλογα, κάνοντας χρήση υλικού που προέρχεται από την μελωδία, με τις συγχορδίες που αρχικά χρησιμοποιεί:

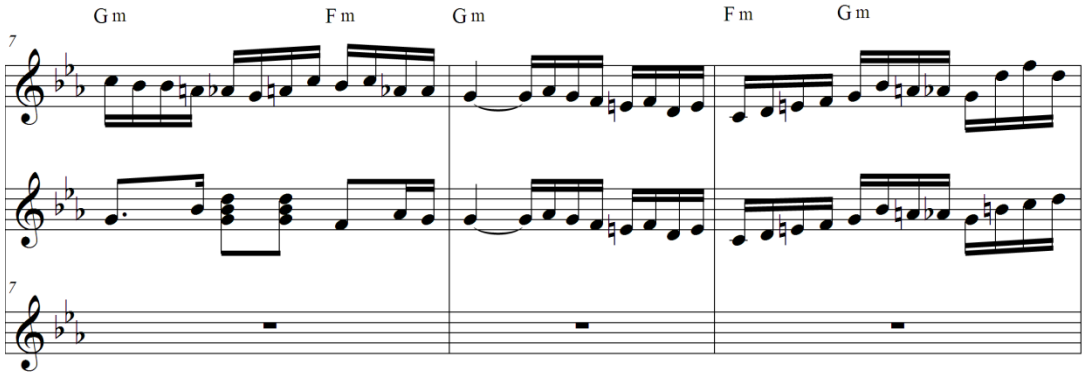


Στα μέτρα 7, 8 και 9, βλέπουμε δύο ειδών εναρμονίσεις. Στο μέτρο 7, ο Ζώτος, είναι πολύ συντηρητικός στην εναρμόνιση της μελωδίας, χωρίς να χρησιμοποιεί στην εναρμόνισή του κάτι ιδιαίτερο. Από εκεί και πέρα στα μέτρα 8 και 9, βλέπουμε μια μίμηση ταυτοφωνίας. Η μίμηση αυτή, πηγάζει από την γενικότερη πορεία της μελωδίας που οδηγείται στην ολοκλήρωσή της. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος, θέλοντας να τονίσει ακόμα περισσότερο την πτώση και την κατάληξη της μελωδίας, επιλέγει να την μιμηθεί ακριβώς. Ωστόσο παρατηρούμε πως η φράση του Ζώτου,

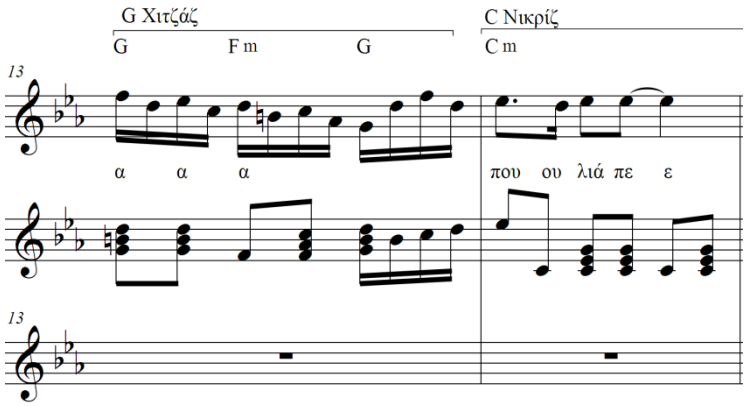
[427] Μαζαράκη Δ. ο.π. σελ. 72.

[428] Ειδικότερα για τον αρμονικό ρόλο των ξένων φθόγγων βλ. Χίντεμιτ Πάουλ, *Παραδοσιακή αρμονία,* Κώστας Γριμάλδης, Θεσσαλονίκη 1981 σελ. 56.

παύει να εξαρτάται από την μελωδία στο τέλος του μέτρου 9. Θεωρούμε πως αιτία είναι η έλλειψη μελωδικής γέφυρας από την μελωδική γραμμή, που θα βοηθήσει στην σωστή τοποθέτηση της φωνής. Εκμεταλλευόμενος ο Ζώτος, την έλλειψη αυτή, επιδιώκει ο ίδιος να εισάγει την φωνή με γέφυρα την οποία εκτελεί. Γενικά πάντως, στα συγκεκριμένα μέτρα, δεν βλέπουμε διάθεση αρμονικής συνοδείας από τον Ζώτο, ως προς την μελωδία. Αντιθέτως βλέπουμε τάση μεγάλης μελωδικής ανάπτυξης στο παίξιμό του. Αυτό προέρχεται από την επιθυμία του Ζώτου, να τονίσει την κατάληξη της μελωδίας, και το τέλος της εισαγωγής, με σκοπό να δώσει έμφαση στην είσοδο της φωνής στο συγκεκριμένο σημείο. Πάντως και εδώ, οι νότες που χρησιμοποιεί κατά την μελωδική του ανάπτυξη, δεν ξεφεύγουν από το φθογγικό υλικό των συγχορδιών. Ωστόσο βέβαια υπάρχουν ξένοι φθόγγοι, οι οποίοι όμως λύνονται κανονικά, σε βασικούς φθόγγους των συγχορδιών:



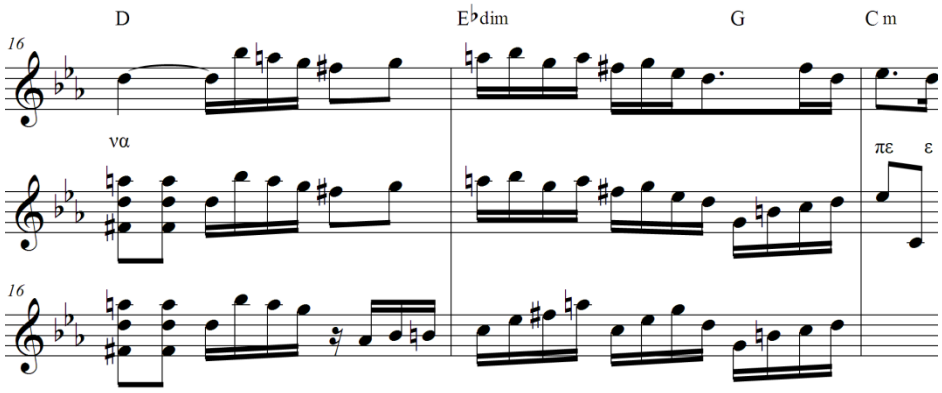
Στο μέτρο 13 με 14, υπάρχει η μεταφορά δρόμου από G Χιτζάζ σε C Νικρίζ. Ο Ζώτος, ενώ μέχρι το σημείο αυτό, ήταν συντηρητικός ως προς την εναρμόνιση, εδώ κάνει μια γέφυρα για να εισάγει την μελωδία στο μέρος του Νικρίζ. Ξεκινώντας λοιπόν από το Σι φυσικό του μέτρου 13, σχηματίζει μια γέφυρα η οποία φτάνει μέχρι το Μι ύφεση το οποίο χρησιμοποιεί η μελωδία στο ισχυρό μέρος του μέτρου 14. Το γεγονός αυτό, οδηγεί και τον Ζώτο στην χρησιμοποίηση της Cm, η οποία εναρμονίζει όλο το μέτρο 14, αλλά ξεκινά με την III της συγχορδίας, αφού σκοπός του είναι να ολοκληρώσει την μελωδική πορεία της γέφυρας και να την οδηγήσει στον φθόγγο της μελωδίας (εδώ το Μι) και να τον αναδείξει μέσω της οριζόντιας αυτής κίνησης, εμπλουτίζοντας με μελωδικό υλικό την βασική μελωδία η οποία αναπτύσσεται με βάση το άρπισμα του G:



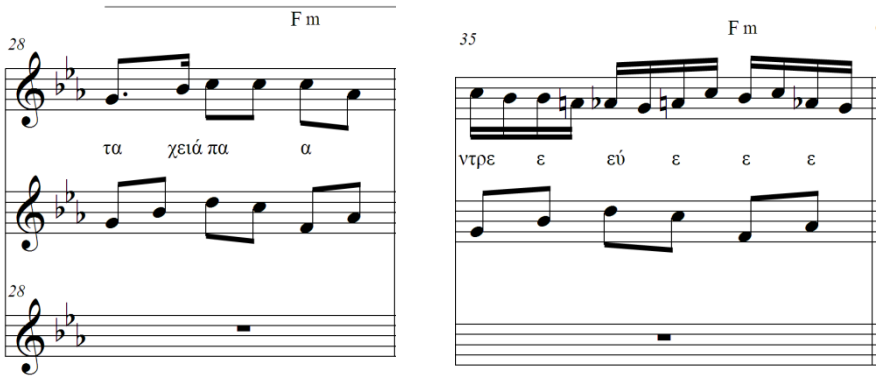
Αναλύοντας τα μέτρα 16, 17 και 18 βλέπουμε πως οι δύο εναρμονίσεις που κάνει διαφέρουν μεταξύ τους. Στην πρώτη εναρμόνιση, βλέπουμε πως ο Ζώτος, μιμείται σχεδόν ακριβώς την μελωδική γραμμή με σκοπό να δώσει έμφαση στην συγκεκριμένη απάντηση του σολιστικού οργάνου προς την φωνή. Παρατηρώντας τον τελευταίο χρόνο του μέτρου 17, βλέπουμε πως η μελωδία δεν προετοιμάζει την είσοδο της φωνής. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος, θεωρώντας πως το λαούτο πρέπει να «γεμίζει[429]» σε τέτοιες χρονικές στιγμές, επιλέγει να κάνει ο ίδιος την γέφυρα και να φτάσει μέχρι το Ρε, για να βοηθήσει την φωνή να μπει στο Μι. Στην δεύτερη εναρμόνιση, ο Ζώτος, ξεκινά να μιμείται την μελωδία από τον δεύτερο χρόνο του μέτρου 16, αλλά στον τρίτο παρατηρούμε χρησιμοποίηση χρωματικής για να ξεκινήσει από το μέτρο 17 ντιμινουίτα στον πρώτο χρόνο και ανάλυση της Cm στον δεύτερο χρόνο. Στον τελευταίο χρόνο, και στην δεύτερη εναρμόνιση, βλέπουμε πως κάνει γέφυρα πάλι, για την σωστή (τονικά) επαναφορά της φωνής, δεδομένου ότι το σολιστικό όργανο δεν το κάνει. Ωστόσο αν προσέξουμε καλύτερα τις νότες της γέφυρας, βλέπουμε πως αποτελείται από νότες που ανήκουν στην G, συγχορδία την οποία χρησιμοποιεί στο συγκεκριμένο σημείο. Υπάρχει βέβαια το Ντο, αλλά το χρησιμοποιεί σαν διαβατικό φθόγγο τον οποίο λύνει στην V της συγχορδίας που είναι το Ρε. Ο Ζώτος, φροντίζει να κάνει γέφυρες για να βοηθήσει την φωνή και για να γεμίσει τα κενά τα οποία τυχόν αφήνει το σολιστικό όργανο. Ταυτόχρονα προσέχει ώστε οι νότες που ακούγονται να ανήκουν στις συγχορδίες τις οποίες ο ίδιος χρησιμοποιεί για την εναρμόνιση του τραγουδιού. Γενικά και στις δύο εναρμονίσεις, βλέπουμε πως ο Ζώτος, μετά την γέφυρα, προτιμά να παίξει το Μι αντί την θεμέλιο της συγχορδίας. Αυτό οφείλεται αρχικά στην ομαλή ολοκλήρωση των μελωδικών

[429] Με τον όρο γέμισμα, ο Ζώτος εννοεί τον εμπλουτισμό της φράσης με περισσότερες νότες από το συνοδευτικό όργανο που είναι το λαούτο.

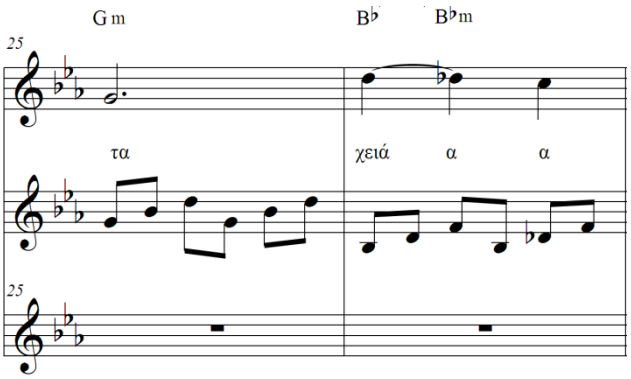
αναπτυγμάτων της γέφυρας και δεύτερον στην προσπάθεια υπογράμμισης του Μι, φθόγγος στον οποίο επανέρχεται και πάλι η φωνή, έτσι ώστε να τον αναδείξει, δεδομένου ότι αποτελεί σημαίνουσα βαθμίδα του C Νικρίζ. Και εδώ βλέπουμε πως ο Ζώτος κινείται μέσα στα πλαίσια των αρχικών συγχορδιών:



Στα μέτρα 28 και 35, βλέπουμε πως ο Ζώτος, χρησιμοποιεί τις συγχορδίες σε μορφή ανάλυσης, δηλαδή με άρπισμα. Ωστόσο αν προσέξουμε την καταγραφή, θα παρατηρήσουμε πως χρησιμοποιεί και ξένους φθόγγους οι οποίοι ωστόσο μπορούν να ερμηνευτούν ως προήγηση της επόμενης συγχορδίας. Σε αυτά τα δύο μέτρα, βλέπουμε πως ο φθόγγος Ντο λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο ακριβώς. Βρισκόμενη η μελωδία, στο G Ουσάκ, ο Ζώτος, χρησιμοποιεί το Ντο στον τελευταίο μέρος του δεύτερου χρόνου. Νότα η οποία είναι ξένη ως προς το Gm, το οποίο ακούγεται μέχρι εκείνη την στιγμή, αλλά ανήκει στην επόμενη συγχορδία που είναι η Fm. Εκμεταλλευόμενος, την ύπαρξη φθόγγων στην μελωδία, που επιτρέπουν την τοποθέτηση του Ντο, στο συγκεκριμένο σημείο, ο Ζώτος, προτιμά να χρησιμοποιήσει μια νότα από την συγχορδία που ακολουθεί, νότα η οποία θα λειτουργήσει ως προετοιμασία της άφιξης του Fm στον τρίτο χρόνο του μέτρου και όχι στο μισό του δεύτερου, στο οποίο θεωρητικά μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την Fm. Αυτό γίνεται ώστε να μην διαταραχθεί ο αρμονικός ρυθμός του τσάμικου:

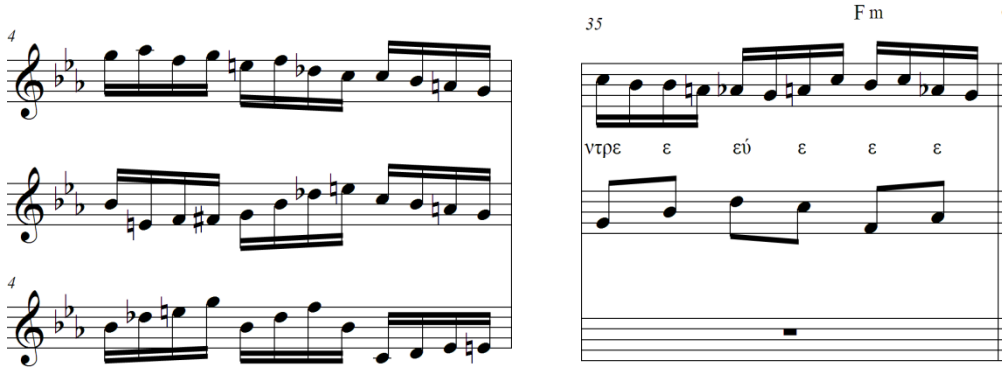


Μια άλλη τεχνική που μπορούμε να παρατηρήσουμε στην εναρμόνιση του Ζώτου είναι αυτή της χρήσης συγχορδιών με άρπισμα. Αυτό το βλέπουμε στα μέτρα 25, 26, 28, 32 και 35. Αν εξαιρέσουμε το μέτρο 35, παρατηρώντας την μελωδία βλέπουμε πως στα συγκεκριμένα μέτρα, η μελωδική ανάπτυξη δεν είναι μεγάλη. Βλέπουμε μεγάλες αξίες χωρίς κάποια ιδιαίτερη μελωδική πλοκή. Αυτό ίσως επηρεάζει και το παίξιμο του Ζώτου, αφού στα μέτρα αυτά, υπάρχει μια σχετική στασιμότητα ως προς την συνοδεία:



Το μέτρο 35 από την άλλη, είναι μέτρο το οποίο είναι πλούσιο σε ρυθμικές αξίες, πράγμα το οποίο, θα προκαλούσε λογικά και μια πλούσια συνοδεία. Ωστόσο δεν το βλέπουμε αυτό, πράγμα το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το μέτρο 4 για το οποίο μιλήσαμε πιο πάνω. Συγκρίνοντας όμως τις μελωδικές γραμμές των δύο αυτών μέτρων μπορούμε να δούμε, ότι το μέτρο 4 και το μέτρο 35 είναι μεν ίδια ως προς τις αξίες, αλλά διαφορετικά ως προς το εύρος της ανάπτυξης. Βλέπουμε στο μέτρο 4 την μελωδική γραμμή, να αναπτύσσεται σε όλο το εύρος του δρόμου. Ξεκινά από τον άνω Σολ και καταλήγει στην βάση με καθοδική κίνηση. Στο μέτρο αυτό, οι επαναλήψεις φθόγγων είναι λίγες. Έχουμε δύο φορές το άνω Σολ, δυο φορές το Φα και δύο το Ντο. Οι άλλοι φθόγγοι δεν επαναλαμβάνονται καθόλου μέσα στο μέτρο. Στο μέτρο 35 ωστόσο, παρατηρούμε μικρή μελωδική ανάπτυξη αφού το εύρος του δρόμου που χρησιμοποιείται είναι μικρό. Βλέποντας την μελωδική γραμμή, η μελωδία να ξεκινά από Ντο και καταλήγει στο Σολ, οπότε έχουμε ανάπτυξη μέσα σε ένα διάστημα 4^{ης} (άνω Ντο-Σολ τονική). Εκτός αυτού, υπάρχουν πολλές επαναλήψεις φθόγγων αφού έχουμε τρείς φορές το Ντο, δύο φορές το Σι, δύο φορές το Λα φυσικό, δύο φορές το Λα ύφεση και δύο φορές το Σολ. Μέσα στα πλαίσια αυτά, οι δύο μελωδικές αναπτύξεις έχουν μεγάλη διαφορά ως προς την έκτασή τους. Εδώ βλέπουμε πως ο Ζώτος, επηρεάζεται από την μικρή μελωδική ανάπτυξη του μέτρου 35, και γι' αυτό τον λόγο, διατηρεί μια συντηρητική στάση κατά την διάρκεια της

εναρμόνισης της μελωδίας στο συγκεκριμένο μέτρο, εξυπηρετώντας την οικονομία του μελωδικού υλικού συνοδείας ακολουθώντας το ύφος της μελωδίας:



Αρμονικός ρυθμός

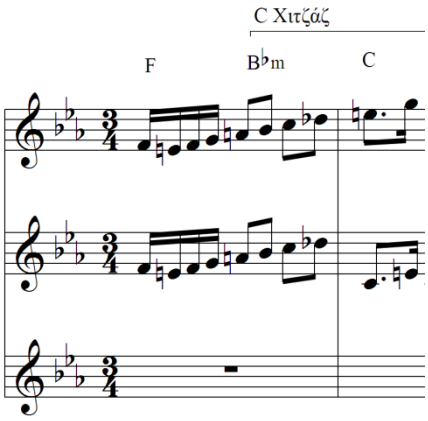
Εξετάζοντας τώρα, τον αρμονικό ρυθμό[430] της συνοδείας, ο Ζώτος έχει μια τυποποιημένη δομή, πράγμα το οποίο το καταλαβαίνουμε μέσα από την παρτιτούρα, αφού την δομή αυτήν την χρησιμοποιεί, ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Ο αρμονικός αυτός ρυθμός είναι:

Τα γράμματα Α-Β αντιστοιχούν στις θέσεις συγχορδιών

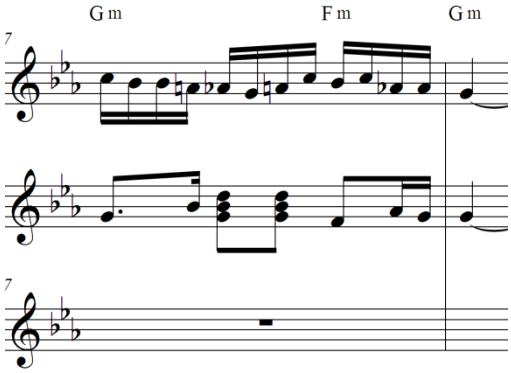
Η εναρμόνιση του Ζώτου, στηρίζεται στον συγκεκριμένο αρμονικό ρυθμό και χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη συχνότητα διαδοχής συγχορδιών. Παρατηρούμε πολλές φορές μέσα στο κομμάτι, να εναρμονίζει τον τελευταίο χρόνο του μέτρου, με διαφορετική συγχορδία σε σχέση με τους δύο προηγούμενους και τον επόμενο. Αυτό, κατά κύριο λόγο το τηρεί σε μέρη τα οποία, όπως φαίνεται από την καταγραφή παρουσιάζουν αλλαγές στην μελωδική γραμμή, οι οποίες πρέπει να γίνουν ιδιαίτερα αισθητές όπως αλλαγή δρόμου ή καταληκτικές πτώσεις. Τον αρμονικό αυτόν ρυθμό το παρατηρούμε στο κομμάτι 10 φορές και πιο συγκεκριμένα στα μέτρα 1, 2, 7, 17, 20, 22, 24, 28, 30, 35. Βλέποντας την μελωδία, παρατηρούμε πως στα συγκεκριμένα μέτρα, έχουμε κάποιες συγκεκριμένες κινήσεις της μελωδίας, κινήσεις οι οποίες προκαλούν την χρησιμοποίηση του συγκεκριμένου αρμονικού ρυθμού κατά την

[430] Πυργιώτης Δημήτρης, *Αρμονία στην πράξη: εισαγωγή στην αρμονική σύνταξη της κοινής πρακτικής,* Faggoto, Αθήνα 2006, σελ. 17.

εναρμόνιση από τον Ζώτο. Σ' αυτά τα μέτρα λοιπόν, έχουμε δύο κινήσεις της μελωδίας. Η πρώτη κίνηση είναι η μεταφορά από ένα δρόμο σε ένα άλλον, όπως στο μέτρο 1, από το οποίο αλλάζει η μελωδία από G Ουσάκ σε C Χιτζάζ:



Η δεύτερη κίνηση της μελωδίας, στην οποία υπάρχει ο αρμονικός αυτός ρυθμός, είναι οι πτώσεις που κάνει όπως στο μέτρο 7 στο οποίο παρατηρείται πτώση στο G Ουσάκ, η οποία είναι VIIm-I:



Μέσα στα πλαίσια αυτά, καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι ο Ζώτος, χρησιμοποιεί τον αρμονικό αυτό ρυθμό σε δύο περιπτώσεις. Η μια είναι όταν η μελωδία κάνει μεταφορά από έναν δρόμο σε άλλον και η άλλη περίπτωση είναι όταν γίνεται πτώση της μελωδίας. Το συμπέρασμα αυτό, επιβεβαιώνει τα όσα γράφει ο Πυργιώτης, ο οποίος αναφέρει «*Οι πολλές αλλαγές συγχορδιών (πυκνή εναρμόνιση) εντείνουν την αρμονική δράση. Μια τέτοια ειδική αρμονική εντύπωση είναι συχνά επιθυμητή στις πτώσεις ή κατά τη διάρκεια μίας μελωδικής αρμονικής κορύφωσης*[431]». Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η συχνότητα διαδοχής των συγχορδιών που χρησιμοποιεί ο Ζώτος, δεν είναι τυχαία. Αντιθέτως χρησιμοποιεί τον αρμονικό αυτόν

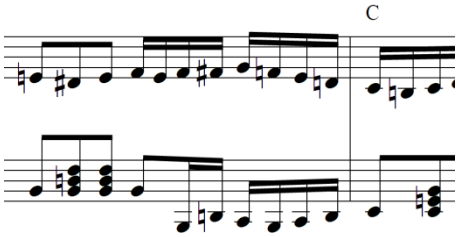
[431] Αυτόθι, σελ. 17.

ρυθμό με σκοπό να τονίσει κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μελωδίας κατά την μελωδική της ανάπτυξη, υπογραμμίζοντας ωστόσο και τον πραγματικό εξωτερικό ρυθμό του τσάμικου ο οποίος συμπίπτει με τον αρμονικό στα σημαντικά σημεία της μελωδικής ανάπτυξης.

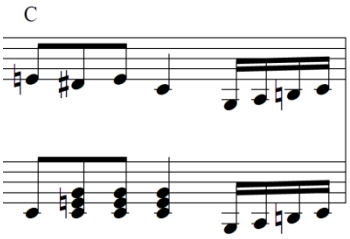
Μαντήλι Καλαματιανό

Το συγκεκριμένο κομμάτι, αναπτύσσεται σε ρυθμό 7/8 και σε δρόμο Ουσάκ με τονικότητα Ρε. Το *Μαντήλι Καλαματιανό* προσδιορίζεται συνήθως ως χαρακτηριστικό κομμάτι της ευρύτερης περιοχής της Πελοποννήσου. Η συχνότατη χρήση του ωστόσο το καθιστά ως κομμάτι πανελλήνιας εμβέλειας.

Το *Μαντήλι Καλαματιανό*, κάνει την είσοδό του, σε δρόμο Ράστ. Από την αρχή του κομματιού, βλέπουμε πως ο Ζώτος, θεσπίζει μια συντηρητική στάση κατά την εναρμόνιση των πρώτων τουλάχιστον μέτρων, πράγμα το οποίο φαίνεται από την καταγραφή στην οποία παρατηρούμε πως η συνοδεία του Ζώτου αρκείται σε ρυθμική και αρμονική διάσταση παρά σε μελωδική, αφού λείπουν μιμήσεις, γέφυρες και οτιδήποτε άλλο θα μας θύμιζε την είσοδο στην *Τρυγώνα* που αναλύσαμε πιο πάνω. Στα πρώτα εννιά μέτρα, βλέπουμε μια συνοδεία η οποία αποτελείται από τις βασικές συγχορδίες του δρόμου Ράστ και από σταθερά μετρικά σχήματα. Κατά την διάρκεια των μέτρων αυτών, παρατηρούμε μόνο μια γέφυρα που υπάρχει στα δύο τελευταία όγδοα του μέτρου 5, γέφυρα η οποία βοηθά στον τονισμό της μετάβασης της V προς την I καθώς και τον τονισμό του ισχυρού μέρους του μέτρου 6, το οποίο ξεκινά με το Ντο που κατά τον Ζώτο πρέπει να τονισθεί. Αυτή η κίνηση της μελωδίας, είναι μια ευκαιρία για τον Ζώτο, να τονίσει όσο το δυνατόν περισσότερο την χαρακτηριστική αυτή κίνηση του Ράστ με την χρησιμοποίηση της γέφυρας. Γέφυρα η οποία αναδεικνύει την τεχνική της αντίθετης κίνησης σε σχέση με την μελωδία. Στο συγκεκριμένο σημείο ο Ζώτος, αντιλαμβάνεται τα δύο Λα των δύο τελευταίων ογδόων του μέτρου ως ξένους φθόγγους και πιο συγκεκριμένα διαβατικούς οι οποίοι κάθε φορά λύνονται σε νότες τις συγχορδίας G με την οποία έχει εναρμονίσει το συγκεκριμένο σημείο:



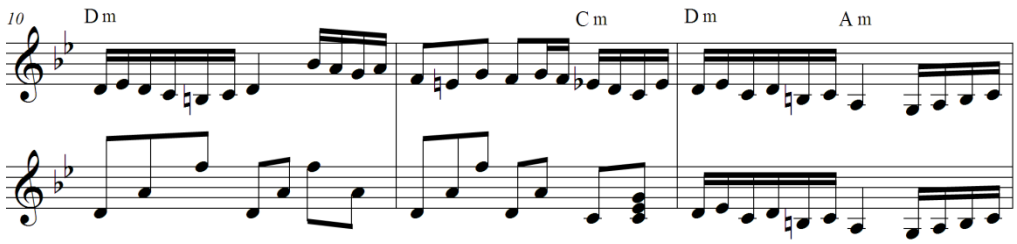
Προχωρώντας στο μέτρο 9, βλέπουμε πως ο Ζώτος, κάνει και μια τυπική συνοδεία αλλά και μια μίμηση ταυτοφωνίας. Όλο το μέτρο το έχει εναρμονίσει με την C λόγω της κίνησης Ράστ, δρόμο στον οποίο κινείται το κομμάτι μέχρι εκείνο το σημείο. Στους δύο τελευταίους χρόνους ωστόσο, παρατηρούμε μια μίμηση ταυτοφωνίας, η οποία έχει σκοπό τον τονισμό του συγκεκριμένου σημείου. Στο σημείο αυτό, αν προσέξουμε την καταγραφή, υπάρχει μεταφορά δρόμου από C Ράστ σε D Ουσάκ, η οποία προκαλεί και την σχετική μίμηση από τον Ζώτο. Στο συγκεκριμένο σημείο, όσον αφορά την εναρμόνιση του Ζώτου, έχουμε δυο ξένους φθόγγους στους δύο τελευταίους χρόνους. Αυτοί είναι το Λα και το Σι φυσικό, φθόγγοι οι οποίοι και αυτοί είναι διαβατικοί:



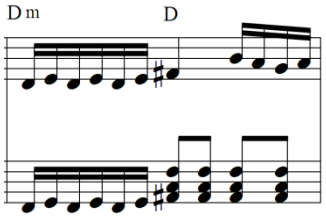
Στα δύο επόμενα μέτρα (11 και 12), έχουμε μια συνηθισμένη κίνηση Ουσάκ από την μελωδία στην οποία βλέπουμε να υπάρχει μεγάλη κινητικότητα. Στο σημείο αυτό, ο Ζώτος προτιμά να εναρμονίσει απλά, παίζοντας τις συγχορδίες με την μορφή ανάλυσης. Η σειρά των φθόγγων της συγχορδίας που επιλέγει να παίξει ο Ζώτος, είναι Ρε-Λα-Φα-Ρε-Λα-Φα-Λα. Η συγκεκριμένη σειρά, τηρείται λόγω του κουρδίσματος του οργάνου, καθώς στην συγκεκριμένη θέση της συγχορδίας οι νότες παράγονται με την σειρά: Ρε-Λα-Φα από πάνω προς τα κάτω[432]. Στο μέτρο 12, έχουμε πάλι μια μίμηση ταυτοφωνίας. Η μίμηση αυτή προέρχεται από την ανάδειξη της βαθμίδας V, στην οποία καταλήγει η μελωδία με κατιούσα κίνηση και επανέρχεται και πάλι στην τονική με την γέφυρα που είδαμε και στο μέτρο 9. Η κίνηση αυτή, είναι πολύ χαρακτηριστική, πράγμα που κάνει τον Ζώτο να κινηθεί ανάλογα, με σκοπό την ανάδειξή της. Στο μέτρο 12, έχουμε και πάλι την ύπαρξη

[432] Μυστακίδης Δ. ο.π. σελ. 68.

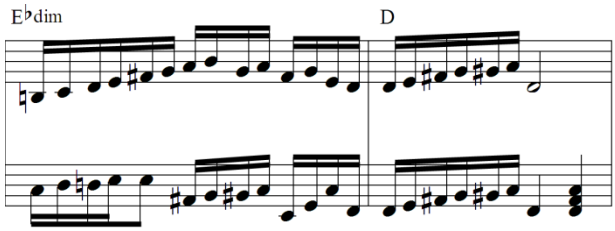
φθόγγων οι οποίοι μπορούν να χαρακτηριστούν ως ξένοι. Πιο συγκεκριμένα το Μι και το Ντο καθώς επίσης και το Σι, Ντο είναι φθόγγοι ποικιλματικοί που λύνονται σε νότες της συγχορδίας, ενώ στους δύο τελευταίους χρόνους έχουμε την ύπαρξη διαβατικών, οι οποίοι βοηθούν στην δημιουργία γέφυρας με σκοπό και πάλι την ανάδειξη του Ρε στο μέτρο που ακολουθεί, ενώ για τα επόμενα δύο, ο Ζώτος κινείται μέσα στα μέσα στα πλαίσια των συγχορδιών που υπάρχουν, με αναλύσεις, χωρίς να κάνει κάποια αξιοσημείωτη κίνηση:



Στο μέτρο 15, έχουμε και πάλι μια μίμηση της μελωδίας, μίμηση η οποία είναι σε ταυτοφωνία με την μελωδία. Στο συγκεκριμένο μέτρο, παρατηρείται μεταφορά της μελωδίας σε D Χιτζάζ. Ο Ζώτος, στους τρείς πρώτους χρόνους των μέτρων, αποφεύγει να χρησιμοποιήσει συγχορδία και προτιμά την μίμηση, για λόγους ανάδειξης της μεταφοράς στον καινούριο δρόμο. Μέσα στα πλαίσια αυτά, μιμείται την μελωδία για τους χρόνους αυτούς, ωστόσο το φθογγικό υλικό ανήκει στην συγχορδία Dm που υπάρχει μέχρι εκείνη την στιγμή, αφού βλέπουμε να χρησιμοποιεί πολλούς ποικιλματικούς φθόγγους, τους οποίους τους λύνει πάντα στο Ρε. Από εκεί και πέρα έχουμε την πρώτη εμφάνιση συγχορδίας στον τέταρτο χρόνο του μέτρου. Πρόκειται για την συγχορδία D, την τονική του D Χιτζάζ. Την συγχορδία αυτή βλέπουμε ωστόσο να την χρησιμοποιεί με α΄ αναστροφή. Αν προσέξουμε το συγκεκριμένο μέτρο της καταγραφής, βλέπουμε πως η βασική μελωδία δρομολογεί την μεταφορά στον δρόμο Χιτζάζ με το Φα δίεση. Το ίδιο κάνει και στο μέτρο 18. Ο Ζώτος, θέλοντας να τονίσει αυτή την μεταφορά, βάζει στην βάση της συγχορδία την III της, δηλαδή το Φα δίεση. Επηρεάζεται από τον τρόπο που μεταφέρεται η μελωδία στο Χιτζάζ και θέλει να κάνει το ίδιο και αυτός στην εναρμόνιση χρησιμοποιώντας την ίδια νότα με αυτή της μελωδίας. Πάντως και εδώ βλέπουμε πως ο Ζώτος, κινείται στα πλαίσια των αρχικών συγχορδιών χωρίς να παρεμβάλλει κάτι στην γραμμή εναρμόνισης, που θα ερχόταν σε ρήξη με τις αρχικές συγχορδίες:

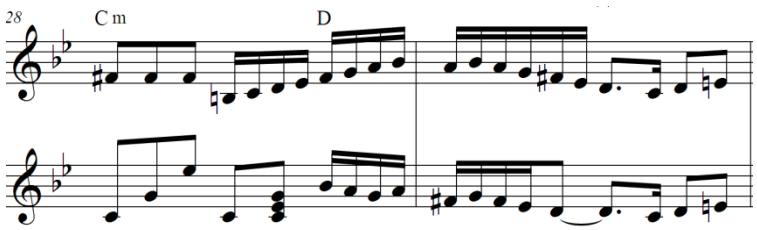


Προχωρώντας στο μέτρο 20, βλέπουμε ένα ανάπτυγμα με βάση την συγχορδία ντιμινουίτα Eb, η οποία κατά τον Ζώτο, σχηματίζεται πάντα στην ΙΙ βαθμίδα του Χιτζάζ. Μέσα στο συγκεκριμένο μέτρο, δεν έχουμε πουθενά την πλήρη απόδοσή της παρά μόνο τα θραύσματά της. Την συγκεκριμένη συγχορδία, την ακούμε αποσπασματικά κατά την διάρκεια του μέτρου σε όλους τους χρόνους του. Κατά την διάρκεια της ντιμινουίτας ακούμε χρωματικές κινήσεις και ξένους φθόγγους, κυρίως διαβατικούς, με σκοπό την ανάδειξη των φθόγγων, οι οποίοι δομούν την συγχορδία αυτή. Στους τρείς πρώτους χρόνους, έχουμε χρωματική κίνηση από το Λα στο Ντο, στους επόμενους δύο έχουμε χρωματική κίνηση από το Φα δίεση στο Λα και στους δύο τελευταίους έχουμε μια τρίφωνη ανάπτυξη της ντιμινουίτας η οποία ωστόσο εκτελείται σε αναστροφή. Ο Ζώτος εκμεταλλεύεται με τον καλύτερο τρόπο την αρμονική ένταση που προκαλεί πάντα μια ντιμινουίτα την οποία ενισχύει με την χρήση των χρωματικών μελωδικών κινήσεων. Το μέτρο κλείνει με τον φθόγγο Ρε ο οποίος λειτουργεί ως προήγηση του Ρε του ισχυρού πρώτου χρόνου του επόμενου μέτρου, όπου έχουμε και την ολοκλήρωση της φράσης. Λόγω της κατάληξης αυτής ο Ζώτος κάνει και πάλι μια μίμηση ταυτοφωνίας, για λόγους τονισμού της πορείας της μελωδίας προς την πτώση που γίνεται στο Ρε, το οποίο ενισχύει επιπλέον και με την χρήση πλήρους συγχορδίας. Πάντως και σε αυτό το μέτρο, ο Ζώτος τηρεί τις αρχικές συγχορδίες τις οποίες εμπλουτίζει με ξένους φθόγγους, οι οποίοι ωστόσο δεν αλλοιώνουν τη λειτουργία και το αρμονικό περιβάλλον των συγχορδιών αυτών:



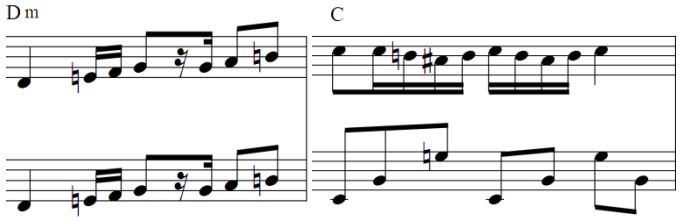
Συνεχίζοντας την ανάλυση, και παραλείποντας κάποια μέτρα στα οποία ο Ζώτος δεν κάνει κάτι το αξιοσημείωτο, παρατηρούμε πως η αρμονική συνοδεία κινείται στα γενικά στα πλαίσια με συντηρητικές μάλλον κινήσεις. Στο τέλος του

μέτρου 28, ξεκινά κάποια μελωδική κίνηση σε συνάρτηση με την μελωδία. Αυτό το βλέπουμε ακόμα πιο έντονα στο μέτρο 29, μέτρο στο οποίο έχουμε και πάλι μεταφορά της μελωδία από D Χιτζάζ σε D Ουσάκ. Αναλύοντας τα δύο αυτά μέτρα, παρατηρούμε πως ο Ζώτος τοποθετεί την Cm στην αρχή του μέτρου 28, παρόλο που έχουμε την ύπαρξη του Φα δίεση. Αντιλαμβανόμενος ο Ζώτος, την καταληκτική πορεία των δύο συγκεκριμένων μέτρων και γνωρίζοντας την επερχόμενη μεταφορά της μελωδίας σε άλλο δρόμο, στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 29, προτιμά να εκλάβει του πρώτους τρείς χρόνους του μέτρου 28 ως ξένους, και να τους εναρμονίσει βασιζόμενος στους φθόγγους που υπάρχουν στους δύο επόμενους χρόνους. Το κάνει μάλλον με σκοπό την επιμήκυνση της χρήσης της VIIm, η οποία είναι και η καταληκτική πτώση του Χιτζάζ, έτσι ώστε να κάνει εντονότερο το κλείσιμο της μελωδίας που ανήκει στον συγκεκριμένο δρόμο. Από εκεί και πέρα, έχουμε μίμηση που ξεκινά από τον τελευταίο χρόνο του μέτρου 28 και διαρκεί σε όλο το 29, μίμηση η οποία πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από την πορεία της μελωδίας. Οι φθόγγοι που υπάρχουν στην γραμμή εναρμόνισης προκύπτουν από την συγχορδία D. Μέσα στα πλαίσια αυτά, μπορούμε να πούμε πως κινείται μέσα στα αναμενόμενα πλαίσια της αρμονικής αντιμετώπισης της συγκεκριμένης φράσης. Εξετάζοντας την μίμηση της αρχής του μέτρου 29, βλέπουμε πως κάθε φθόγγος αποτελεί το «φυσικό» σεκόντο της μελωδίας (διάστημα 3^{ης} προς τα κάτω). Αυτό δεν φαίνεται να είναι τυχαίο. Ο Ζώτος, έχοντας στο μυαλό του την ύπαρξη της D, κινείται με τέτοιο τρόπο ώστε οι φθόγγοι που παίζονται από τον ίδιο, να έχουν μια αρμονική σχέση με τους φθόγγους της μελωδίας, αποσκοπώντας στη δημιουργία μιας ελάχιστης αρμονικής συνοδείας, παρόλο που ο ίδιος στο συγκεκριμένο σημείο αναπτύσσει μια οριζόντια μελωδική γραμμή. Συγχρόνως δε διατηρεί τις αναμενόμενες συγχορδίες. Το μέτρο, τελειώνει με μια μίμηση ταυτοφωνίας, θέλοντας να ενισχύσει την μεταφορά της μελωδίας στο καινούριο δρόμο.



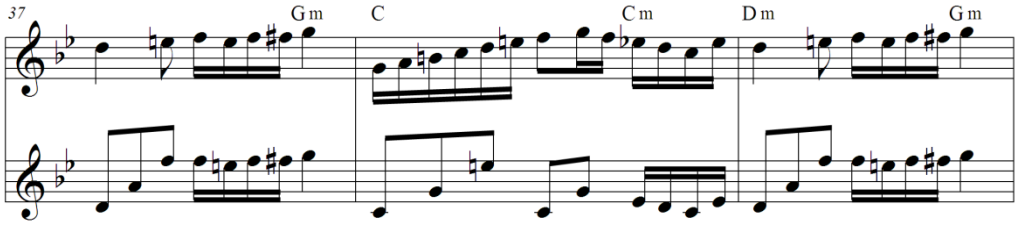
Στο μέτρο 33, έχουμε πάλι μίμηση της μελωδίας με ταυτοφωνία. Στο συγκεκριμένο μέτρο ο Ζώτος, επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από την πορεία της

μελωδίας, η οποία έχει μια πορεία ανοδική, και μάλιστα στις υψηλές περιοχές. Η κίνηση αυτή επηρεάζει τον Ζώτο, ο οποίος μιμούμενος την μελωδία, έχει ως σκοπό να τονίσει την μετάβαση αυτή. Γι' αυτό τον λόγο ξεκινά να μιμείται από την τονική έτσι ώστε να συνοδέψει την μελωδία, προς την μελωδική της ανάπτυξη στην ψηλή περιοχή. Μόλις φτάσει η μελωδία εκεί, ο Ζώτος βλέπουμε πως ξαναγυρνά στην απλή συνοδεία με συγχορδίες με πρώτη την C. Με τον τρόπο αυτό ο Ζώτος μας εισάγει στο επόμενο μέτρο. Πάντως και εδώ κινείται μέσα στα όρια των συγχορδιών, αφού αντιλαμβάνεται σαν διαβατικούς φθόγγους το Μι, τα δύο Σολ και το Σι, οι οποίοι σε όλες τις περιπτώσεις, λύνονται στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών:



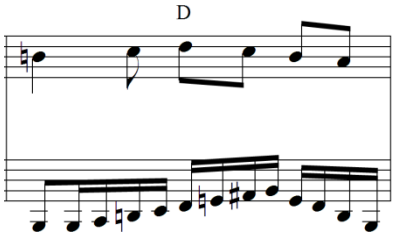
Στα μέτρα 37, 38, 39 έχουμε μια σύνθετη εναρμόνιση. Στα συγκεκριμένα μέτρα, βλέπουμε πως ο Ζώτος κινείται με έναν συνδυασμό αρπισμάτων και μελωδικών αναπτυγμάτων. Στο μέτρο 37, έχουμε την ανάλυση της συγχορδίας Dm για τους τρείς πρώτους χρόνους, και στην συνέχεια έχουμε μίμηση ταυτοφωνίας. Ακριβώς το ίδιο κάνει και στην επανάληψη της φράσης στο μέτρο 39 καθώς και στη συνέχεια στα μέτρα 57 και 59. Στα μέτρα 37 και 39, βλέπουμε πως η μελωδία τελειώνει στο Σολ, το οποίο ο Ζώτος το εναρμονίζει με Gm, ενώ πριν βρίσκεται στην Dm. Σχολιάζοντας την συγκεκριμένη κίνηση, θα λέγαμε πως ο Ζώτος, μιμείται την μελωδία με σκοπό την ανάδειξη του Σολ, κίνηση συνηθισμένη στο Ουσάκ. Θεωρώντας λοιπόν, σκόπιμο να αναδείξει το Σολ, μιμείται την μελωδία απόλυτα και αποφεύγει να χρησιμοποιήσει συγχορδία, πράγμα το οποίο σίγουρα βοηθά στον τονισμό της συγκεκριμένης νότας. Από εκεί και πέρα εκμεταλλεύεται απόλυτα την κίνηση της μελωδίας που κινείται προς το Σολ με χρωματική κίνηση, υιοθετώντας το ίδιο στην συνοδεία του. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι μιμείται μόνο την περαστική φράση και όχι τους προηγούμενους φθόγγους. Στο μέτρο 38, μίμηση έχουμε στους δύο τελευταίους χρόνους, μίμηση η οποία εκτελείται μια οκτάβα κάτω από την μελωδική γραμμή. Τονίζει έτσι την συγχορδία Dm που ακολουθεί στο επόμενο μέτρο, στον ισχυρό χρόνο του οποίου υπάρχει το Ρε τόσο στη μελωδία, όσο και στην γραμμή εναρμόνισης. Παρατηρώντας τον τέταρτο και πέμπτο χρόνο του μέτρου, βλέπουμε

πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί μόνο το Ντο και το Σολ, συνδυασμός ο οποίος δεν φανερώνει την φύση της συγχορδίας, (ματζόρε ή μινόρε). Βλέποντας ωστόσο την μελωδική γραμμή στους συγκεκριμένους χρόνους, ο Ζώτος αντιλαμβάνεται τα δύο Φα ως ξένα και εναρμονίζει το Σολ. Η συγκεκριμένη απροσδιόριστη εναρμόνιση οφείλεται στην παρουσία του Μι φυσικού στο τέλος του τρίτου χρόνου και την παρουσία του Μι ύφεση στην αρχή του τέταρτου, κάτι το οποίο το βλέπουμε και στα μέτρα 58 και 60. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος προτιμά να χρησιμοποιήσει αυτές τις δύο νότες που θα εναρμονίσουν το Σολ, αλλά δεν θα προσδιορίσουν την φύση της συγχορδίας, πράγμα το οποίο θα το κάνει μόλις ακουστεί η 3^{η} μικρή του Ντο. Ωστόσο παρατηρούμε πως το Ντο και το Σολ, δεν ακούγονται την ίδια χρονική στιγμή, πράγμα το οποίο θεωρώ πως οφείλεται στην επιδίωξη του Ζώτου, να μην χρησιμοποιήσει συγχορδία η οποία μπορεί να θεωρηθεί αχαρακτήριστη, αφού όπως είπαμε και πριν, δεν υπάρχουν τέτοιου είδους συγχορδίες κατά τον Ζώτο. Πάντως και σε αυτό το σημείο, δεν βλέπουμε κάτι το οποίο να προκαλεί αντίθεση με τις βασικές συγχορδίες:

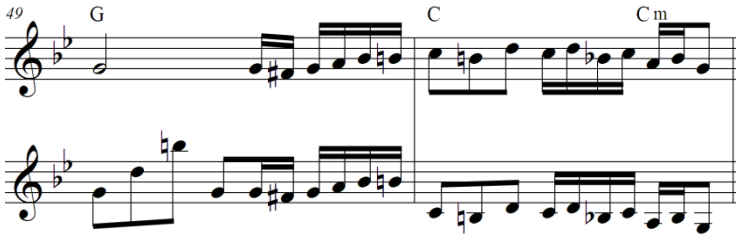


Προχωρώντας στο μέτρο 42, βλέπουμε πως μια αντιστικτική διάθεση από πλευράς συνοδείας αφού στην στασιμότητα της μελωδίας παραβάλλεται μεγάλη κινητικότητα στην γραμμή εναρμόνισης. Σ' αυτό το μέτρο, υπάρχει μια πλήρη αποτύπωση της κλίμακας του δρόμου G Ράστ. Παρατηρώντας ωστόσο την μελωδία, βλέπουμε πως στους τρείς πρώτους χρόνους, ο Ζώτος χρησιμοποιεί φθόγγους οι οποίοι ανήκουν στην συγχορδία που χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη χρονική στιγμή, η οποία είναι η G, ανάμεσα βέβαια από τους οποίους, ξεχωρίζουν και ξένοι οι οποίοι σαν διαβατικοί ωστόσο, λύνονται κανονικά. Στον τέταρτο και πέμπτο χρόνο, έχουμε την παρουσία της D, συγχορδία η οποία αποτελεί την πτώση της G Ράστ, κίνηση συνηθισμένη για τον συγκεκριμένο δρόμο. Στους χρόνους αυτούς, οι φθόγγοι που χρησιμοποιεί ο Ζώτος, ανήκουν στην συγχορδία, αλλά και οι ξένοι που χρησιμοποιούνται λύνονται και αυτοί, πράγμα το οποίο είδαμε και στους τρείς προηγούμενους χρόνους. Αναλύοντας τους τελευταίους δύο, βλέπουμε πως ο Ζώτος,

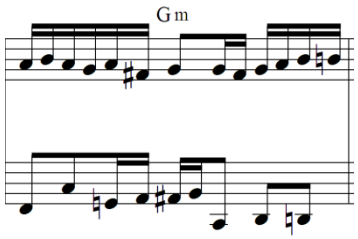
ενώ συνεχίζει να χρησιμοποιεί την D, παίρνοντας το Σι της μελωδίας σαν ξένο και εναρμονίζοντας το Λα, χρησιμοποιεί κατά την συνοδεία του, φθόγγους οι οποίοι ανήκουν στην συγχορδία της G, κάνοντας το αντίθετο με την αρχική εναρμόνιση, δηλαδή εναρμονίζει το Σι και παίρνει σαν ξένο το Λα. Η μελωδική ανάπτυξη στην γραμμή εναρμόνισης έρχεται λοιπόν σε αντίθεση με την αρχική εναρμόνιση που βλέπουμε από τις συγχορδίες. Παρατηρώντας ωστόσο την αρχική εναρμόνιση, οι φθόγγοι αυτοί που βλέπουμε στην γραμμή του Ζώτου, λειτουργούν σαν ένα είδος προήγησης του G που θα ακούσουμε στο επόμενο μέτρο:



Στο μέτρο 49, παρατηρούμε και πάλι μια κίνηση στην γραμμή εναρμόνισης, κίνηση η οποία θα πρέπει να αναλυθεί. Στο μέτρο 49 λοιπόν, βλέπουμε πως ο Ζώτος στους τρείς πρώτους χρόνους, κινείται απλά μέσα στα πλαίσια της εναρμόνισης. Από το τέταρτο και μετά, ξεκινά και πάλι μια μίμηση η οποία διαρκεί στο υπόλοιπο του μέτρου αλλά και σε όλο το επόμενο. Αρχικά η μίμηση ακολουθεί τις συγχορδίες με τις οποίες εναρμονίζει το συγκεκριμένο σημείο, θεωρώντας βέβαια και κάποιους φθόγγους ξένους οι οποίοι λύνονται κανονικά. Η μίμηση υπάρχει και πάλι για λόγους τονισμού της συγκεκριμένης φράσης της μελωδίας μια οκτάβα κάτω. Από τον τρίτο χρόνο και μετά όμως, έχουμε την μεταφορά της μελωδίας από G Ράστ σε D Ουσάκ. Μέσα στα πλαίσια αυτά, και σε συνδυασμό με την νότα Σολ στην αρχή του ισχυρού μέτρου η οποία διαρκεί τέσσερις χρόνους, η μελωδία κάνει μια δυναμική είσοδο στο Ουσάκ, πράγμα το οποίο προκαλεί και την μίμηση του Ζώτου, ο οποίος με την μίμηση αυτή, θέλει να τονίσει ακόμα περισσότερο την είσοδο της μελωδίας στον δρόμο Ουσάκ.



Η τελευταία αξιοσημείωτη κίνηση που επιδέχεται περαιτέρω ανάλυση, είναι η κίνηση που κάνει στο μέτρο 53, στο οποίο έχουμε και πάλι μια μελωδική ανάπτυξη, η οποία ωστόσο αυτή την φορά δεν κινείται στα πλαίσια της μίμησης. Βλέποντας τους τέσσερις πρώτους χρόνους, ο Ζώτος κινείται στα πλαίσια της απλής εναρμόνισης της μελωδίας. Στον τέταρτο χρόνο, βλέπουμε μια μικρή χρωματική κίνηση η οποία γίνεται με σκοπό την ανάδειξη του Gm, χρησιμοποιώντας το Φα δίεση, ως διαβατικό. Από εκεί και πέρα, έχουμε ένα Λα και δύο Σι από τα οποία το ένα είναι με ύφεση και το άλλο φυσικό. Αν τα συσχετίσουμε με την Gm την οποία χρησιμοποιεί ο Ζώτος στο συγκεκριμένο σημείο, βλέπουμε πως δεν ταιριάζουν όλοι οι φθόγγοι. Βλέπουμε πως ο Ζώτος, από το Σολ, χρησιμοποιεί το Λα ως διαβατικό για να πάει στο Σι ύφεση που ανήκει στην συγχορδία Gm και από αυτό πάει στο Σι φυσικό το οποίο το χρησιμοποιεί σαν έλξη προς το Ντο, νότα με την οποία ξεκινά και η μελωδία, αλλά και η συνοδεία στο επόμενο μέτρο, ενέργεια την οποία επαναλαμβάνει και στο μέτρο 55. Παρατηρώντας την μελωδική γραμμή, παρατηρούμε πως κάτι αντίστοιχο κάνει και η μελωδία, οπότε στο συγκεκριμένο σημείο, ο Ζώτος λειτουργεί με βάση την οριζόντια αντιστικτική συνοδεία της μελωδίας, παρά με βάση τις αρχικές συγχορδίες της εναρμόνισης:

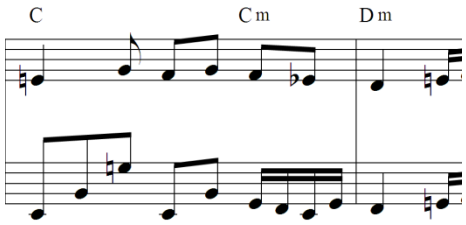


Αρμονικός ρυθμός

Προσπαθώντας να ερευνήσουμε τον αρμονικό ρυθμό που χρησιμοποιεί ο Ζώτος, βλέπουμε πως δεν υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος ο οποίος χρησιμοποιείται συστηματικά σε αυτό το κομμάτι. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο αρμονικός ρυθμός ο οποίος χρησιμοποιείται, είναι αυτός που χρησιμοποιείται περισσότερες φορές σε σχέση με άλλους και ο οποίος χωρίζει το μέτρο σε δύο άνισα μέρη. Αυτός λοιπόν είναι:

Τα γράμματα Α-Β αντιστοιχούν σε θέσεις συγχορδιών

Κατά την διάρκεια του κομματιού παρατηρούμε τον συγκεκριμένο αρμονικό ρυθμό 13 φορές και πιο συγκεκριμένα στα μέτρα: 11, 14, 32, 35, 37, 38, 39, 50, 56, 57, 58, 59, 60. Βλέποντας την καταγραφή, παρατηρούμε πως στα συγκεκριμένα μέτρα εμφανίζονται και οι πτώσεις της μελωδίας:



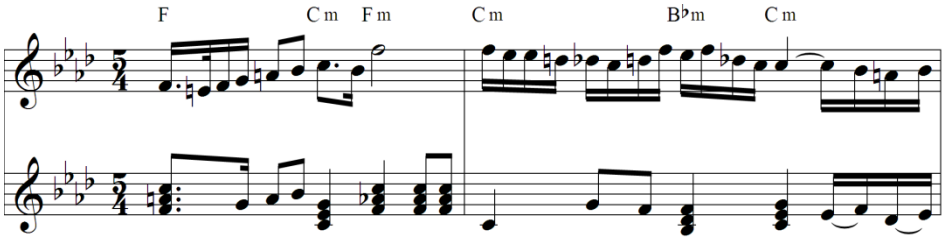
Μέσα στα πλαίσια αυτά και για μια ακόμη φορά, ο Ζώτος χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο ρυθμό για να υπογραμμίσει τις πτώσεις της μελωδίας. Ο αρμονικός αυτός ρυθμός δίνει στην ουσία την δυνατότητα χρήσης δύο συγχορδιών ανά μέτρο (πλην κάποιων εξαιρέσεων) κάτι το οποίο ενισχύει το αρμονικό υπόστρωμα συνοδείας. Όπως προαναφέραμε και στην *Τρυγώνα*, η πυκνότητα συγχορδιών εμφανίζεται στα σημεία που υπάρχει είτε κάποια μελωδική κορύφωση, είτε μια πτώση. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρούμε και στο *Μαντήλι Καλαματιανό* παρόλη την γρήγορη ρυθμική αγωγή εκτέλεσης που συμβατικά θα απαιτούσε μία συγχορδία ανά μέτρο. Η τακτική αυτή ενισχύει εντούτοις και το βαθμό δυσκολίας απόδοσης της γραμμής συνοδείας, ενώ προβάλλει συγχρόνως και την διάθεση ανάδειξης της δεξιοτεχνίας του εκτελεστή.

Παπαδιά

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι σε 5/4, σε τονικότητα Ντο και δρόμο Ουσάκ. Ταυτίζεται με την περιοχή της Πρέβεζας, αλλά και την ευρύτερη περιοχή του Ξηρομέρου.

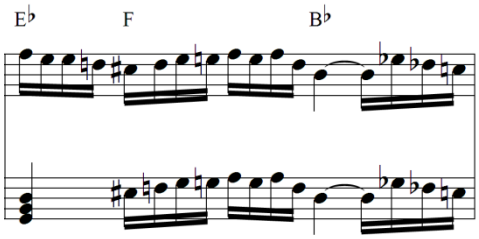
Η *Παπαδιά*, είναι ένα τραγούδι το οποίο κινείται σε όλη την διάρκεια του, μέσα στον δρόμο Ουσάκ. Δεν παρατηρούμε καμία μεταφορά σε κάποιον άλλον δρόμο. Ξεκινώντας την ανάλυση από το μέτρο 1, βλέπουμε πως είναι ένα μέτρο στο οποίο υπάρχει μια απλή εναρμόνιση, χωρίς κάποιες μελωδικές αναπτύξεις. Εδώ ο Ζώτος

προτιμά να ξεκινήσει με συγχορδίες παρά με κάποια μίμηση. Η μοναδική μίμηση που βλέπουμε είναι στον δεύτερο χρόνο. Αυτή η μίμηση προέρχεται αφενός για να τονισθεί το Ντο του τρίτου χρόνου της μελωδίας, αφετέρου να τονισθεί και η Cm με την οποία εναρμονίζεται η μελωδία στο σημείο αυτό. Μέσα στα πλαίσια αυτά, λειτουργεί σαν γέφυρα για την ανάδειξη της συγκεκριμένης συγχορδίας. Στο επόμενο μέτρο, βλέπουμε πως στον ισχυρό χρόνο, υπάρχει μόνο το Ντο, το οποίο ωστόσο υπονοεί την ύπαρξη της Cm, αφού το μισό του επόμενου χρόνου είναι το Σολ. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, βλέπουμε πως ο Ζώτος, σχηματίζει μια υποτυπώδη συγχορδία, αποφεύγοντας ωστόσο, πράγμα που είδαμε και στο *Μαντήλι Καλαματιανό*, την ταυτόχρονη χρήση της $1^{ης}$ και της $5^{ης}$ ως συγχορδία, αφού θέλει να αποφύγει τον σχηματισμό αχαρακτήριστης συγχορδίας. Η ενέργεια αυτή του Ζώτου, πηγάζει από την ύπαρξη του Μι ύφεση στην μελωδική γραμμή, πράγμα το οποίο βοηθά στον αυτόματο σχηματισμό της συγχορδίας Cm, χωρίς να την εκτελεί ίδιος. Το άλλο μισό του δεύτερου χρόνου, λειτουργεί σαν προήγηση της V της $B^{b}m$, η οποία υπάρχει στον τρίτο χρόνο του συγκεκριμένου μέτρου. Στον τελευταίο χρόνο του μέτρου βλέπουμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί κατά την εναρμόνισή του διπλό ποίκιλμα. Αυτό το κάνει για λόγους τονισμού του επερχόμενου μέτρου, στο ισχυρό μέτρου του οποίου χρησιμοποιεί την Cm. Βλέποντας πως δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει άλλη συγχορδία στο τέλος του δεύτερου μέτρου, λόγω της ιδιαιτερότητας του ρυθμού, για να τονίσει το επόμενο Cm στα πλαίσια μιας πτώσης, επιλέγει να το κάνει με το διπλό αυτό ποίκιλμα. Κάτι αντίστοιχο κάνει και στα μέτρα 6 και 10, στα οποία ωστόσο, δεν χρησιμοποιεί διπλό ποίκιλμα, αλλά έναν διαβατικό. Γενικά πάντως στα δύο αυτά μέτρα, η εναρμόνισή του κινείται μέσα στα όρια των συγχορδιών που έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει:



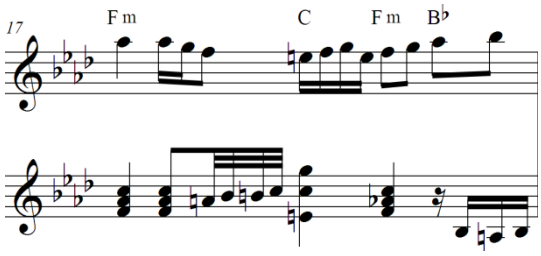
Προχωρώντας και φτάνοντας στο μέτρο 14, αφού στα προηγούμενα βλέπουμε πως κινείται συντηρητικά στα πλαίσια των αρχικών συγχορδιών, παρατηρούμε πως έχουμε την πρώτη μίμηση ταυτοφωνίας. Στο συγκεκριμένο μέτρο διαπιστώνουμε μια πολύ μικρή μεταφορά, συνηθισμένη για το Ουσάκ. Η μελωδία κάνει στάση για μόνο

ένα χρόνο στην VII Ράστ, πράγμα το οποίο προκαλεί και την επιδίωξη του Ζώτου ώστε να τονιστεί η φράση αυτή. Λόγω του ότι είναι η μοναδική μεταφορά, αν μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε έτσι λόγω της μικρής χρονικής της διάρκειας, ο Ζώτος επιλέγει να μιμηθεί την μελωδία απόλυτα για να δώσει έμφαση στην μικρή αυτήν στάση και στην συνέχεια πάλι με μίμηση, στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, να κάνει μια χαρακτηριστική κίνηση του Ουσάκ. Πραγματοποιεί γύρισμα από την VII Ράστ για να τονιστεί η επόμενη συγχορδία που είναι η Cm στο επόμενο μέτρο, αφού δεν μπορεί να την χρησιμοποιήσει στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 14, για την αποφυγή της διατάραξης του αρμονικού ρυθμού. Γι αυτόν τον λόγο εξάλλου, παρατηρώντας την μελωδία, βλέπουμε πως οι φθόγγοι του τελευταίου χρόνου δεν συμβαδίζουν με την B^b. Εδώ βλέπουμε πως ο Ζώτος, λόγω της αδυναμίας της τοποθέτησης της Cm στον συγκεκριμένο χρόνο, αντιλαμβάνεται τους φθόγγους αυτούς ως ξένους και πιο συγκεκριμένα ως προηγήσεις της Cm η οποία έρχεται στο επόμενο μέτρο. Ακριβώς την ίδια φράση και εναρμόνιση βλέπουμε άλλες δυο φορές μέσα στο κομμάτι, στα μέτρα 30 και 46:

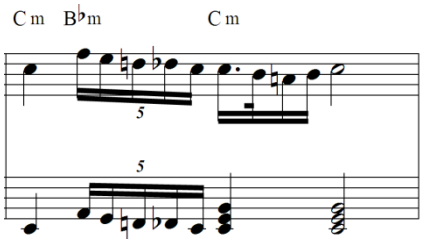


Στο μέτρο 17, έχουμε μια μικρή μελωδική ανάπτυξη στην γραμμή εναρμόνισης του Ζώτου. Στο συγκεκριμένο μέτρο έχουμε μια σχετικά μεγάλη πυκνότητα συγχορδιών. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος χρησιμοποιεί ξένους φθόγγους για περαιτέρω ανάδειξη της μεγάλης αρμονικής κινητικότητας του μέτρου αυτού. Εδώ λοιπόν βλέπουμε στον πρώτο και στον μισό του δεύτερου χρόνου συγχορδία (Fm). Από εκεί και πέρα ξεκινά μια χρωματική γέφυρα η οποία τον βοηθά να αναδείξει την C η οποία λειτουργεί σαν V της Fm που ακολουθεί μετά, γέφυρα η οποία διασπά τον δεύτερο χρόνο σε δύο μέρη. Η επόμενη κίνηση του Ζώτου στο συγκεκριμένο μέτρο είναι να χρησιμοποιήσει μια παύση στην αρχή του πέμπτου χρόνου, και στην συνέχεια να μην χρησιμοποιήσει συγχορδία αλλά μόνο την θεμέλιο της αρχικής συγχορδίας δυο φορές με ένα Λα ποικιλματικό ανάμεσά τους, και να δώσει μια σχετική κινητικότητα και σε αυτόν τον χρόνο επηρεασμένος από τους προηγούμενους του μέτρου. Την ίδια ακριβώς αντιμετώπιση, ως προς την εναρμόνιση της

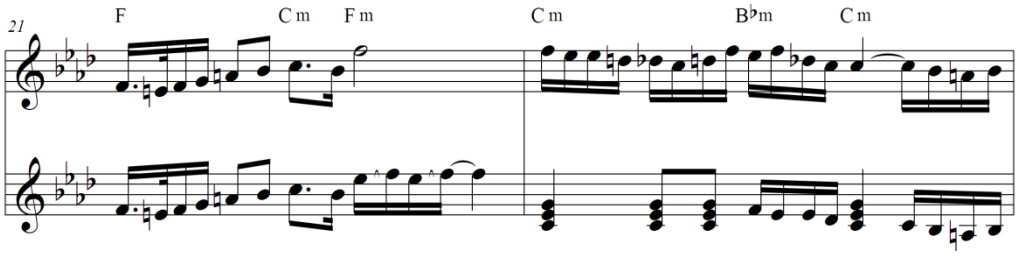
συγκεκριμένης φράσης, την βλέπουμε και στα μέτρα 33 και 49 στα οποία επαναλαμβάνεται η φράση. Πάντως και εδώ δεν ξεφεύγει από τα όρια των συγχορδιών που χρησιμοποιεί, κατά την διάρκεια της ανάπτυξης της μελωδικής γραμμής στο μέτρο αυτό:



Στο μέτρο 20, έχουμε μίμηση της μελωδίας, μίμηση η οποία και πάλι είναι μίμηση ταυτοφωνίας σε σχέση με την μελωδία. Παρατηρώντας το συγκεκριμένο μέτρο, βλέπουμε πως η μελωδία κάνει πτώση στην τονική με χαρακτηριστική κίνηση του Ουσάκ η οποία είναι VIIm-Im. Αυτό λειτουργεί ως αφορμή για την μίμηση του Ζώτου, ο οποίος προσπαθώντας να τονίσει την πτώση αυτή, επιλέγει να μιμηθεί την μελωδία μόνο στον πρώτο και δεύτερο χρόνο στους οποίους υπάρχει η καθοδική πορεία της μελωδίας στην οποία ο Ζώτος δίνει έμφαση. Από εκεί και πέρα μόλις φτάσει στην τονική και φανεί το κλείσιμο της φράσης, και ιδιαίτερα το ημιτόνιο ανάμεσα της II με την τονική, χαρακτηριστικό του Ουσάκ, ο Ζώτος εισάγει και πάλι συγχορδίες. Στους τελευταίους χρόνους, λόγω των μεγάλων αξιών της μελωδίας, ο Ζώτος δεν επιλέγει να εμπλουτίσει την γραμμή της εναρμόνισης καθώς θεωρεί πως η φράση τελείωσε και δεν χρειάζεται περεταίρω ανάπτυξη, πράγμα το οποίο το βλέπουμε και σε άλλα δύο μέτρα που έχουν την ίδια μελωδική φράση τα οποία είναι το 36 και το 52. Στα συγκεκριμένα μέτρα δεν βλέπουμε κάτι το οποίο θα μας δημιουργήσει την αίσθηση του ξένου ανάμεσα στην σχέση γραμμής εναρμόνισης και αρχικών συγχορδιών, πράγμα από το οποίο καταλαβαίνουμε πως και σε αυτά τα μέτρα ο Ζώτος, ακολουθεί τις βασικές συγχορδίες και κατά την μελωδική ανάπτυξη της συγκεκριμένης γραμμής:



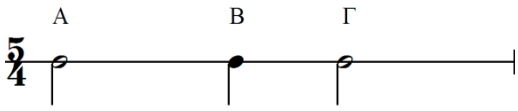
Στα επόμενα δύο μέτρα και πιο συγκεκριμένα στα μέτρα 21 και 22, έχουμε την επανάληψη μελωδικών φράσεων, τις οποίες συναντήσαμε στα πρώτα μέτρα του κομματιού. Στα συγκεκριμένα μέτρα, η γραμμή εναρμόνισης έχει διαφορές σε σχέση με την πρώτη φορά. Τα μέτρα 21 και 22 είναι πιο πλούσια στο θέμα της μελωδικής ανάπτυξης της γραμμής εναρμόνισης σε σχέση με τα πρώτα μέτρα. Αυτό οφείλεται αρχικά στο γεγονός ότι ο Ζώτος, γνωρίζει ήδη από την αρχή του κομματιού ποια θέματα και με ποια σειρά θα παιχτούν από το σολιστικό όργανο, και δεύτερον έχει εξοικειωθεί πλέον, με την ρυθμική νοοτροπία του οργάνου που παίζει την μελωδική γραμμή, αφού το πρώτο θέμα, το οποίο τελειώνει στο μέτρο 19, λειτουργεί ως αναγνωριστικό πεδίο ανάμεσα στο σολιστικό όργανο και στον Ζώτο ο οποίος συνοδεύει το κομμάτι. Από εκεί και πέρα, όσο αναφορά την ανάλυση των δυο συγκεκριμένων μέτρων, βλέπουμε πως ο Ζώτος, σε όλη την διάρκεια του μέτρου κάνει μίμηση ταυτοφωνίας, ενώ στους δυο τελευταίους χρόνους όπου η μελωδία είναι στάσιμη στο Φα, ο Ζώτος χρησιμοποιεί ξένους φθόγγους οι οποίοι είναι και διαβατικοί αλλά και ποικιλματικοί με σκοπό τον εμπλουτισμό της φράσης και την ανάδειξη του Φα, ανάδειξη την οποία δεν κάνει η μελωδία. Στο μέτρο 22, παρατηρούμε πως στους δύο πρώτους χρόνους εισάγει συγχορδίες. Στην συνέχεια, χρησιμοποιεί γέφυρα η οποία είναι καθοδική με σκοπό να αναδείξει την πτώση της μελωδίας στην τονική, κίνηση η οποία είναι χαρακτηριστική του Ουσάκ λόγω του ημιτονίου ανάμεσα στην ΙΙ και στην Ι κατά την κατιούσα, πράγμα που είδαμε και πιο πάνω. Βλέποντας την μελωδική γραμμή, παρατηρούμε πως η τονική ακούγεται σε ασθενές μέρος του μέτρου, στο τέλος του τρίτου χρόνου. Αυτό επηρεάζει τον Ζώτο, ο οποίος αντιλαμβάνεται το Ντο αυτό ως ξένο φθόγγο και συγκεκριμένα ως προήγηση, πράγμα το οποίο προκαλεί και την αποφυγή και αντικατάσταση του φθόγγου αυτού, με το Ρε στην εναρμόνιση, με σκοπό ο ίδιος να παίξει το Ντο στον τέταρτο χρόνο με συγχορδία, έτσι ώστε να τον τονίσει περισσότερο. Στο συγκεκριμένο μέτρο, λόγω της πτώσης της μελωδίας στον τέταρτο χρόνο, ο Ζώτος, θέλοντας να τονίσει και το Cm του επόμενου μέτρου, κάνει μια ανάπτυξη στον πέμπτο χρόνο του μέτρου 22, ανάπτυξη κατά την οποία θα παίξει τις νότες τις μελωδίας μια οκτάβα κάτω, εκμεταλλευόμενος το Σι ύφεση, το οποίο υπονοεί μια πτώση, ασχέτως αν είναι πολύ μικρή αξία. Η θέση του Σι ύφεση είναι στο τέλος του μέτρου, πράγμα το οποίο βοηθά τον Ζώτο, να κάνει την χαρακτηριστική κίνηση του Ουσάκ VII-I με μελωδική ανάπτυξη αφού η μικρή αξία της νότας καθιστά αδύνατο την χρησιμοποίηση του B^bm. Γενικά πάντως και εδώ ο Ζώτος κινείται στα πλαίσια των αρχικών συγχορδιών:



Από εκεί και πέρα, σε όλη την διάρκεια του κομματιού και στα μέτρα στα οποία δεν αναφερθήκαμε, ο Ζώτος κινείται συντηρητικά, χωρίς να εισάγει στην γραμμή εναρμόνισης κάποια αξιοσημείωτη μελωδική ανάπτυξη. Βλέποντας όλο το κομμάτι, παρατηρούμε πως ο Ζώτος, δεν ξεφεύγει σε καμία περίπτωση, από τα πλαίσια των αρχικών συγχορδιών που ο ίδιος έθεσε.

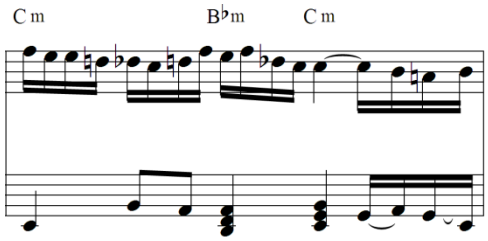
Αρμονικός ρυθμός

Ο αρμονικός ρυθμός του κομματιού, προέκυψε από την συχνότερη χρησιμοποίησή του από τον Ζώτο κατά την διάρκεια της εναρμόνισης, σε σχέση με άλλα ρυθμικά σχήματα. Ο συγκεκριμένος αρμονικός ρυθμός υπάρχει μέσα στην καταγραφή 18 φορές και πιο συγκεκριμένα τον συναντούμε στα μέτρα 1, 2, 3, 6, 10, 11, 15, 21, 22, 23, 26, 27, 31, 38, 39, 42, 43 και 47. Το ρυθμικό σχήμα είναι:

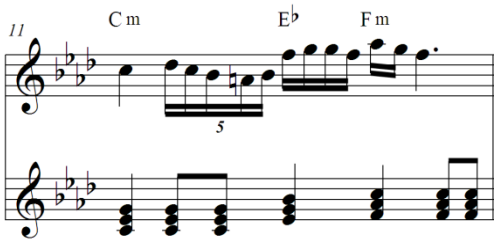


Τα γράμματα Α-Β-Γ αντιστοιχούν στις θέσεις συγχορδιών

Όπως είδαμε και στα προηγούμενα μουσικά κομμάτια τα οποία αναλύσαμε, ο αρμονικός ρυθμός χρησιμοποιείται, είτε σε μελωδικές κορυφώσεις στις οποίες μεταφέρεται η μελωδία σε άλλους δρόμους, είτε σε πτώσεις της μελωδίας. Στην περίπτωση της *Παπαδιάς*, με δεδομένο το γεγονός ότι η μελωδία κατά την διάρκεια του κομματιού δεν μεταφέρεται σε άλλους δρόμους, τον αρμονικό αυτόν ρυθμό τον συναντούμε κατά κύριο λόγο σε πτώσεις της μελωδίας στην τονική ή στην στάση της μελωδίας στους δεσπόζοντες φθόγγους. Κάτω από αυτές τις συνθήκες καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο Ζώτος χρησιμοποιεί τον ρυθμό αυτό για να τονίσει τις πτώσεις και τους δεσπόζοντες φθόγγους της μελωδίας της *Παπαδιάς*:



Πτώση της μελωδίας στην τονική

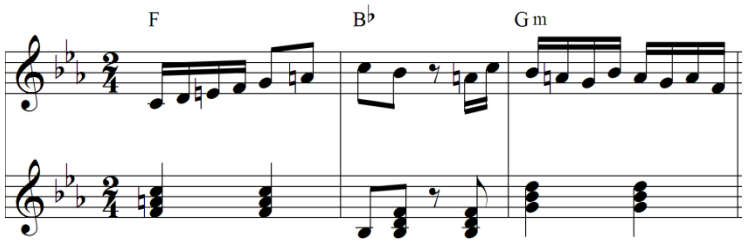


Στάση της μελωδίας σε δεσπόζοντα φθόγγο

Πάπιγκο

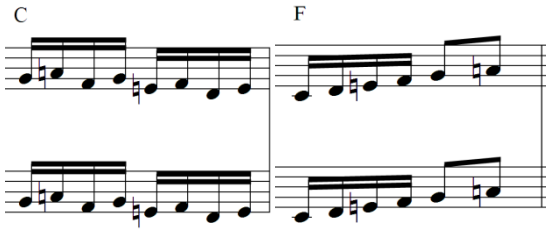
Το κομμάτι αυτό, προέρχεται από την περιοχή του Ζαγορίου. Το *Πάπιγκο* έχει το ιδιαίτερο γνώρισμα της εμφάνισης δύο ρυθμικών μοτίβων και την χρήση του 2/4 και 4/4. Η εισαγωγή του εξελίσσεται σε 2/4 και οι στίχοι του, που είναι και η βασική μελωδία του κομματιού, εξελίσσεται σε 4/4. Το συγκεκριμένο κομμάτι θα το αναλύσουμε από τονικότητα Σολ σε δρόμο Ουσάκ.

Ξεκινώντας την ανάλυση, βλέπουμε πως στα πρώτα επτά μέτρα, ο Ζώτος κινείται τελείως συντηρητικά, χωρίς να χρησιμοποιεί μελωδικές αναπτύξεις στην γραμμή εναρμόνισης, πράγμα το οποίο οφείλεται: α) στην ταχύτητα της εισαγωγής η οποία δεν βοηθά να υπάρξουν σημαντικές μελωδικές αναπτύξεις και β) στην έλλειψη πτώσεων ή μεταφορά σε άλλον δρόμο, πράγματα τα οποία όπως είδαμε και στα άλλα κομμάτια, προκαλούν ανάπτυξη μελωδικών φράσεων στην γραμμή εναρμόνισης του Ζώτου, με σκοπό τον τονισμό τους. Λογικό λοιπόν είναι ο Ζώτος να διατηρεί αυτήν την συντηρητική στάση απέναντι στην μελωδία και να χρησιμοποιεί μόνο συγχορδίες, οι οποίες κινούνται αυστηρά μέσα στα πλαίσια εναρμόνισης του Ουσάκ:



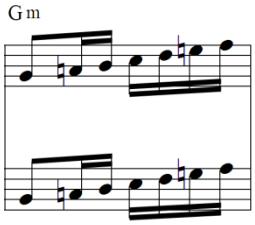
Την πρώτη μελωδική ανάπτυξη στην γραμμή εναρμόνισης, την συναντούμε στα μέτρα 8 και 9. Στα δύο αυτά μέτρα βλέπουμε μια μίμηση ταυτοφωνίας που κάνει ο Ζώτος της μελωδίας. Αυτή η μελωδική φράση ξεκινάει στο μέτρο 8 με καθοδική πορεία, και στο επόμενο μέτρο ανοδικά. Είναι μια σημαντική και χαρακτηριστική φράση του κομματιού, την πορεία της οποίας ο Ζώτος θεωρεί σημαντικό να την τονίσει ιδιαίτερα. Μέσα στα πλαίσια αυτά, λόγω της σπουδαιότητας της φράσης, ο

Ζώτος επιλέγει να την μιμηθεί ακριβώς για λόγους τονισμού. Από εκεί και πέρα, αν εξετάσουμε τις αρχικές συγχορδίες οι οποίες εναρμονίζουν το κομμάτι, βλέπουμε πως στο μέτρο 8, συγκεκριμένα στον πρώτο χρόνο, έχουμε τα δύο Σολ ως βασικούς φθόγγους οι οποίοι και εναρμονίζονται με την C, ενώ το Λα φυσικό και το Φα, χρησιμοποιούνται από τον Ζώτο ως ξένοι φθόγγοι και μάλιστα, ως διπλό ποίκιλμα. Στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 8, έχουμε πάλι ακριβώς την ίδια αντιμετώπιση από τον Ζώτο, όσο αναφορά την εναρμόνιση. Έχουμε τα δύο Μι φυσικά ως βασικούς φθόγγους, ενώ το Φα και το Ρε ως διπλό και πάλι ποίκιλμα. Προχωρώντας στο μέτρο 9, βλέπουμε πως στην γραμμή εναρμόνισης να υπάρχουν πάλι ξένοι φθόγγοι οι οποίοι είναι διαβατικοί. Πιο συγκεκριμένα, με την τοποθέτηση της F στον πρώτο χρόνο του μέτρου έχουμε ως βασικούς φθόγγους το Ντο και το Φα. Ανάμεσά τους έχουμε το Ρε και το Μι, οι οποίοι δεν είναι φθόγγοι της συγχορδίας, αλλά ξένοι και μάλιστα διπλοί διαβατικοί. Στον επόμενο χρόνο, συνεχίζοντας με την F, έχουμε σαν πραγματική νότα το Λα φυσικό, το οποίο ωστόσο είναι η λύση του διαβατικού φθόγγο, που είναι το Σολ το οποίο προηγείται. Γενικά πάντως στα δύο αυτά μέτρα έχουμε μια μελωδική φράση η οποία χρησιμοποιεί πολλούς ξένους φθόγγους, τους οποίους χρησιμοποιεί και ο Ζώτος μιμούμενος την μελωδία. Σχετικά με την σύγκριση της γραμμής εναρμόνισης με τις αρχικές συγχορδίες που έθεσε ο Ζώτος, δεν υπάρχει θέμα διαφοροποίησης. Ο Ζώτος, παρόλο την μίμηση και τους ξένους που χρησιμοποιεί, κινείται και εδώ ανάμεσα σε νότες οι οποίες ανήκουν στις αρχικές συγχορδίες:



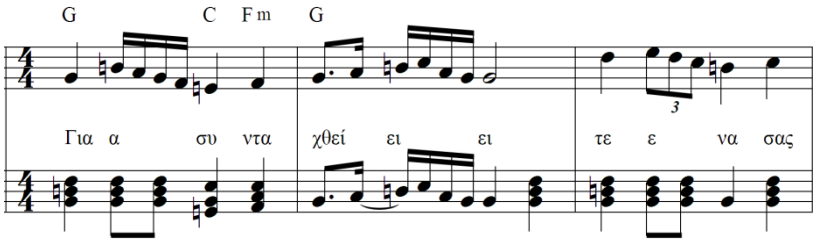
Την επόμενη αξιοσημείωτη κίνηση συναντούμε στο μέτρο 16. Το μέτρο αυτό είναι το προτελευταίο της εισαγωγής από το οποίο αρχίζει και προετοιμάζεται η μελωδία του στίχου. Σε αυτό το μέτρο έχουμε από τον Ζώτο και πάλι μίμηση ταυτοφωνίας. Η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται με τέτοιο τρόπο που να σχηματίζει γέφυρα μέχρι το Σολ, από το οποίο θα ξεκινήσει η φωνή. Ο Ζώτος, εκμεταλλευόμενος την συγκεκριμένη ανάπτυξη, μιμείται την μελωδία με σκοπό να σχηματίσει και αυτός στην γραμμή εναρμόνισης γέφυρα, με την οποία θα οδηγήσει τονικά την τοποθέτηση της φωνής στο τραγούδι, πράγμα το οποίο είναι πολύ βασικό

στοιχείο που πρέπει να κάνει το λαούτο, όπως αναφέραμε και στο εισαγωγικό κείμενο αυτού του κεφαλαίου. Κάτω από αυτές τις συνθήκες και λόγω της σημαντικότητας της συγκεκριμένης φράσης, έχουμε και την μίμηση της ταυτοφωνίας από τον Ζώτο ως προς την μελωδική γραμμή. Παρατηρούμε πως όλο το μέτρο εναρμονίζεται με Gm. Η συγχορδία αυτή δεν έρχεται σε αντίθεση με αυτά που βλέπουμε στην γραμμή εναρμόνισης του Ζώτου. Στο συγκεκριμένο μέτρο διακρίνονται για ακόμη μια φορά, φθόγγοι οι οποίοι είναι ξένοι προς το Gm. Στον πρώτο χρόνο του μέτρου το Λα θεωρείται ξένος, ενώ στον δεύτερο χρόνο το Ντο, το Μι και το Φα. Παρόλα αυτά, οι ξένοι αυτοί φθόγγοι είναι διαβατικοί, και λύνονται κανονικά στους βασικούς φθόγγους της συγχορδίας. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ούτε και σε αυτό το μέτρο, βλέπουμε κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τις αρχικές συγχορδίες του Ζώτου:

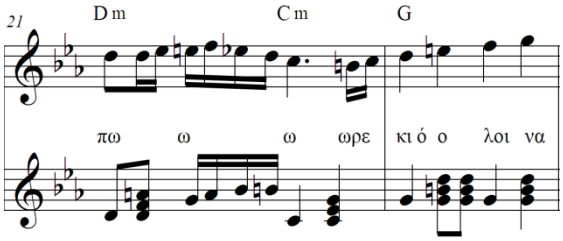


Στα μέτρα 18, 19 και 20 το μέτρο της μελωδίας έχει πλέον αλλάξει και η μελωδία γίνεται πολύ πιο αργή. Από το μέτρο 18 έχουμε την πρώτη μεταφορά της μελωδίας σε άλλο δρόμο. Από G Ουσάκ οδηγούμαστε σε G Χιτζάζ. Αρχικά βλέπουμε πως ο Ζώτος κινείται και εδώ σχετικά συντηρητικά, και το μόνο διαφορετικό που κάνει είναι μια μικρή μίμηση ταυτοφωνίας στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 19. Ξεκινώντας την ανάλυση από το μέτρο 18, παρατηρούμε πως ο Ζώτος ακολουθεί το καινούριο tempo με απλή εναρμόνιση και απλές συγχορδίες. Ωστόσο στον τρίτο χρόνο του συγκεκριμένου μέτρου χρησιμοποιεί την C συγχορδία η οποία είναι ξένη προς το G Χιτζάζ. Το Μι φυσικό δεν παραποιεί σε καμία περίπτωση τον συγκεκριμένο δρόμο και ούτε μπορούμε να πούμε ότι μεταφέρει την μελωδία κάπου αλλού. Αυτή η νότα, έλκεται από το Fm το οποίο είναι βασική συγχορδία του δρόμου και στο οποίο η μελωδία στέκει για ένα χρόνο πριν κάνει την πτώση στην I. Ο Ζώτος, επηρεασμένος από την έλξη αυτή, εναρμονίζει το Μι φυσικό το οποίο διαρκεί έναν ολόκληρο χρόνο με την C την οποία προφανώς εννοεί. Παρατηρώντας όμως το συγκεκριμένο μέτρο, βλέπουμε πως την C την χρησιμοποιεί με α΄ αναστροφή. Αυτό οφείλεται αφενός στην επιδίωξη του Ζώτου να φανεί η έλξη στην ίδια θέση της συγχορδίας, δηλαδή από θεμέλιο σε θεμέλιο, και αφετέρου να μιμηθεί και την πορεία

της μελωδίας. Από εκεί και πέρα πηγαίνοντας στο μέτρο 19, παρατηρούμε μια μίμηση ταυτοφωνίας στην οποία ο Ζώτος εισάγει γκλισάντο (slide). Στο σημείο αυτό, ακούγεται για πρώτη φορά το χαρακτηριστικό τριημιτόνιο του Χιτζάζ. Μέσα στα πλαίσια αυτά, ο Ζώτος, επιλέγει να αφήσει τις συγχορδίες για να τονίσει και αυτό, όσο το δυνατόν περισσότερο, το πρώτο χαρακτηριστικό άκουσμα του δρόμου Χιτζάζ που συναντάμε στην μελωδία. Στο μέτρο 20 επαναφέρει και πάλι σε όλη την διάρκεια του μέτρου την χρησιμοποίηση συγχορδιών, πράγμα το οποίο οφείλεται στο γεγονός ότι έχει εδραιωθεί πλέον το Χιτζάζ και μπορεί επομένως να συνοδέψει απλά την μελωδία. Στα τρία αυτά μέτρα, ο Ζώτος κινείται μέσα στα πλαίσια των συγχορδιών που χρησιμοποιεί για την εναρμόνισή τους, με την χρησιμοποίηση βέβαια λίγων ξένων φθόγγων τους οποίους όμως λύνει με συνέπεια στους βασικούς φθόγγους:



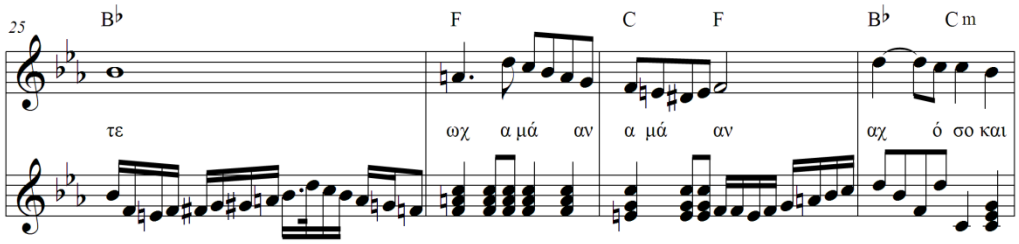
Ενώ από το μέτρο 20, όπως προείπαμε, αρχίζει και πάλι τις απλές συγχορδίες, στο μέτρο 21 χρησιμοποιεί και πάλι μια μικρή μελωδική ανάπτυξη στον δεύτερο χρόνο του μέτρου. Παρατηρώντας το συγκεκριμένο μέτρο και χρόνο, βλέπουμε πως ο Ζώτος κάνει χρήση της αντίθετης κίνησης σε σχέση με την μελωδία. Σ' αυτόν τον χρόνο η μελωδία κάνει μια καθοδική πορεία για τον τονισμό του Ντο, το οποίο ο Ζώτος τον εναρμονίζει με Cm. Την συγκεκριμένη πορεία ο Ζώτος την διαφοροποιεί, κάνοντάς την, κατά την μελωδική ανάπτυξη της εναρμόνισης, ανοδική. Η ανοδική πορεία του Ζώτου έχει τον ίδιο σκοπό με αυτόν της μελωδίας. Τον τονισμό δηλαδή του Cm. Ουσιαστικά έχουμε μια χρωματική κίνηση η οποία λειτουργεί ωστόσο σαν γέφυρα που θα αναδείξει την νότα Ντο της μελωδίας. Από εκεί και πέρα, επανέρχεται και πάλι στην συντηρητική συνοδεία με την χρησιμοποίηση απλών συγχορδιών. Πάντως και εδώ παρατηρούμε πως η μελωδική ανάπτυξη κινείται στα πλαίσια των συγχορδιών που χρησιμοποιεί στο συγκεκριμένο σημείο του κομματιού:



Πηγαίνοντας στα μέτρα 25, 26, 27 βλέπουμε μια μεγάλη μελωδική ανάπτυξη στην γραμμή εναρμόνισης του Ζώτου. Ξεκινώντας αρχικά από το μέτρο 25, παρατηρούμε μια αντίθεση ως προς την διάθεση της μελωδίας με αυτήν της εναρμόνισης. Η μελωδία στο συγκεκριμένο μέτρο, είναι εντελώς στάσιμη, κάτι το οποίο δίνει την ευκαιρία στον Ζώτο, να γεμίσει το μέτρο με μεγάλη ανάπτυξη. Η συγχορδία βάσης είναι η B^b. Από εκεί και πέρα, παρατηρούμε πως στο σημείο αυτό, ξεκινά μια μελωδική ανάπτυξη που έχει δύο στόχους. Ο πρώτος στόχος είναι να αναδείξει το Σι ύφεση ως βασικό φθόγγο, απ' όπου ξεκινά η ανάπτυξη και οδηγείται στην V της. Στη συνέχεια έχουμε μια ανιούσα πορεία με χρήση χρωματικών φθόγγων και γέφυρες που καταλήγουν και πάλι στο Σι ύφεση, στην αρχή του τρίτου χρόνου το οποίο είναι μέχρι εκείνη την στιγμή η νότα με την μεγαλύτερη διάρκεια σε σχέση με τις άλλες (polarization)[433]. Από το σημείο αυτό, μπαίνει ο δεύτερος στόχος της μελωδικής ανάπτυξης. Ο στόχος αυτός είναι να ξεκινήσει μια καθοδική πορεία από το Ρε προς το Φα, το οποίο είναι η μεγαλύτερη σε διάρκεια νότα του μέτρου, με σκοπό την ανάδειξή του (polarization). Στο σημείο αυτό έχουμε την ανάδειξη ενός φθόγγου, που είναι και φθόγγος της συγχορδίας εναρμόνισης του μέτρου, αλλά και μια προήγηση του Φα του επόμενου μέτρου στο οποίο τοποθετείται το F. Γενικά πάντως στο συγκεκριμένο μέτρο, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Ζώτος, επηρεασμένος από την στασιμότητα της μελωδικής γραμμής, επιλέγει να αναπτύξει αυτός την εναρμόνιση, έτσι ώστε να προσδώσει μια δυναμική μελωδικής κίνησης. Στο μέτρο 26, ο Ζώτος επανέρχεται και πάλι σε απλή συνοδεία, αφού η μελωδική γραμμή παρουσιάζει μια μεγαλύτερη κινητικότητα σε σχέση με το προηγούμενο. Στους δύο τελευταίους χρόνους του μέτρου 27, έχουμε και πάλι την στάση της μελωδίας στο Φα, πράγμα το οποίο προκαλεί μια ακόμη ανάπτυξη από την γραμμή εναρμόνισης. Αυτή η ανάπτυξη λειτουργεί μεν για να καλύψει την μελωδική στασιμότητα (Φα σε διάρκεια μισού), αλλά λειτουργεί και σαν γέφυρα ώστε να οδηγηθούμε στον φθόγγο

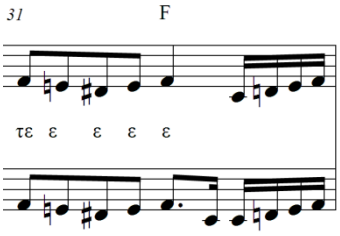
[433] Με τον όρο «polarization» εννοούμε την προσπάθεια ανάδειξης ενός φθόγγου ως δεσπόζοντα μέσα σε μια μελωδική ανάπτυξη.

Ρε της μελωδίας που έρχεται στο ακριβώς επόμενο μέτρο. Πάντως μετά την γέφυρα αυτή, ο Ζώτος, προτιμά να παίξει την συγχορδία B^b με β΄ αναστροφή σε κατιούσα φορά, με σκοπό να ακουστεί πρώτα το Ρε το οποίο ακούγεται παράλληλα και στην μελωδία, έτσι ώστε να τονισθεί ακόμα περισσότερο. Στα μέτρα αυτά η μεγάλη μελωδική ανάπτυξη του Ζώτου, βασίζεται εντούτοις στις συγχορδίες:

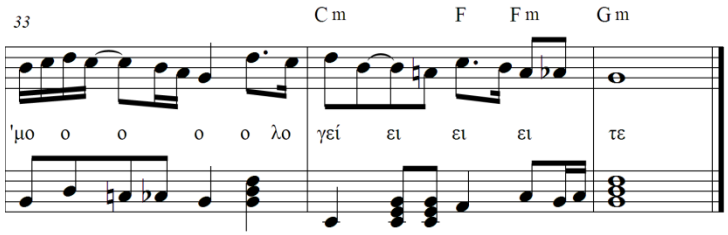


Στο μέτρο 31, έχουμε ακόμα μια μίμηση ταυτοφωνίας της μελωδικής γραμμής από τον Ζώτο. Λαμβάνοντας υπόψη, πως το συγκεκριμένο μέτρο, ανήκει στα τελευταία μέτρα της μελωδίας, ο Ζώτος θέλει να τονίσει το επερχόμενο τέλος του κομματιού. Στο συγκεκριμένο μέτρο, η μελωδία, κάνει ένα κλιτόν, το οποίο είναι συνηθισμένη κίνηση της VII του Ουσάκ, την οποία αν η μελωδία χρησιμοποιήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα, έχει συμπεριφορά Ράστ. Ο Ζώτος, μιμείται λοιπόν τους δύο πρώτους χρόνους του μέτρου αυτού, με σκοπό να τονίσει την στάση της μελωδίας στην VII, και να τονίσει επίσης και την χαρακτηριστική κίνηση του κλιτόν που ανήκει στο Ράστ. Γι' αυτό το λόγο έχουμε και την μίμηση των δύο χρόνων αυτών. Από εκεί και πέρα, κι ενώ η μελωδία σταθεροποιείται στο Φα του τρίτου χρόνου, ο Ζώτος, θέλοντας να δώσει μια αίσθηση εναρμόνισης, χρησιμοποιεί και το Ντο το οποίο είναι η V της F, ωστόσο δεν τις χρησιμοποιεί ταυτόχρονα για την αποφυγή της αίσθησης αχαρακτήριστης συγχορδίας, πράγμα το οποίο είδαμε και σε άλλα κομμάτια. Στον τέταρτο όμως χρόνο, ξεκινά και πάλι την μίμηση ταυτοφωνίας, με σκοπό να αναδείξει την γέφυρα της μελωδίας προς το Σολ του επόμενου μέτρου, και να προβάλλει εντέλει την τελική μεταφορά της μελωδίας στην τονική του Ουσάκ, κάνοντας την γέφυρα αυτή, χρησιμοποιώντας την νότα Σολ, στην αρχή του επόμενου μέτρου, πράγμα το οποίο δανείζεται από την μελωδία. Κλείνοντας, στο συγκεκριμένο μέτρο παρατηρούμε την τοποθέτηση της C πάνω από την κίνηση του κλιτόν, πράγμα το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την χρησιμοποίηση της συγκεκριμένης χρόας από την μελωδία στην VII του Ουσάκ. Ωστόσο, ο Ζώτος θέλοντας να κάνει μικρή πτώση στην VII Ράστ, αντιλαμβάνεται το Φα του πρώτου χρόνου ως διαβατικό φθόγγο και το Ρε δίεση του δεύτερου ως ποικιλματικό, πράγμα το οποίο έκανε και στο μέτρο 26.

Μέσα στα πλαίσια αυτά, εκλαμβάνει το Μι φυσικό ως βασικό φθόγγο, τον οποίο και εναρμονίζει με την C για να δώσει έμφαση στην στάση VII του Ουσάκ, που είναι το Φα:

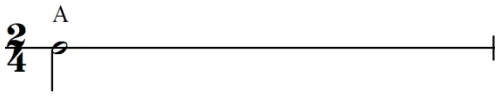


Στα τελευταία τρία μέτρα του κομματιού, βλέπουμε μέσα από την γραμμή εναρμόνισης, πως ο Ζώτος θέλει να τονίσει όσο το δυνατόν περισσότερο, το χαρακτηριστικό χρώμα του Ουσάκ. Αυτό το παρατηρούμε στου δύο πρώτους χρόνους του μέτρου 33 και στον τελευταίο του μέτρου 34. Στον πρώτο χρόνο του μέτρου 33, ο Ζώτος παίζει την Gm σε άρπισμα, χρησιμοποιώντας μόνο την I και την III της, αφού η V υπάρχει στην μελωδία. Στον δεύτερο χρόνο, έχουμε την καθοδική χρωματική κίνηση του Ουσάκ με το άκουσμα των τριών ημιτονίων, 2^{η} Μεγάλη-2^{η} Μικρή, πριν καταλήξει στην I. Αυτή η ανάπτυξη, έχει σαν σκοπό να τονιστεί χαρακτηριστικά το Ουσάκ, στην πορεία του προς την τονική του. Στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 31, έχουμε την χρήση του Σολ σαν ποικιλματικό φθόγγο, έτσι ώστε να τονισθεί η διαφορά ημιτονίου του Λα ύφεση με το Σολ, πράγμα το οποίο, έρχεται σε αντίθεση με την μελωδία, η οποία χρησιμοποιεί την κίνηση του Ουσάκ που έκανε ο Ζώτος, στο προηγούμενο μέτρο. Ωστόσο, μέλημα του Ζώτου στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι να τονισθεί το Ουσάκ και με εναλλακτικό τρόπο. Στο τέλος του κομματιού και στα συγκεκριμένα μέτρα που εξετάσαμε, δεν είδαμε κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση, με τις αρχικές συγχορδίες, οι οποίες εναρμονίζουν, σύμφωνα με τον Ζώτο, το συγκεκριμένο σημείο:



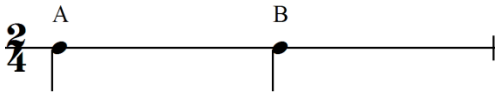
Αρμονικός ρυθμός

Κλείνοντας την ανάλυση για το *Πάπιγκο*, χρήσιμο είναι να αναφερθούμε και στον αρμονικό ρυθμό. Λόγω της ρυθμικής ιδιαιτερότητας του τραγουδιού, προκύπτουν αυτονόητα δύο αρμονικοί ρυθμοί, αφού το κομμάτι αλλάζει μέτρο κατά την διάρκεια εξέλιξής του. Σε πρώτη φάση, έχουμε τον αρμονικό ρυθμό της εισαγωγής, η οποία τελειώνει στο μέτρο 17. Μέχρι εκείνο το σημείο, ο αρμονικός ρυθμός που κυριαρχεί, είναι μια συγχορδία ανά μέτρο:



Το γράμμα Α αντιστοιχεί σε θέση συγχορδίας

Αυτό οφείλεται πρώτον στο γρήγορο tempo της εισαγωγής το οποίο είναι 110΄΄ ανά τέταρτο, πράγμα που καθιστά σχεδόν απαγορευτική την τοποθέτηση πολλών συγχορδιών με κοντινές αποστάσεις μεταξύ τους[434], και δεύτερον στο γεγονός ότι η μελωδία κατά την διάρκεια της εισαγωγής, δεν κάνει ούτε πτώσεις αλλά ούτε και μεταφορά σε άλλο δρόμο, τα οποία θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν από τον Ζώτο. Η μοναδική μελωδική πτώση που έχουμε, είναι στα μέτρα 15-16. Στο συγκεκριμένο σημείο, η μελωδία κάνει την κλασική πτώση του Ουσάκ, αφού στο επόμενο μέτρο κλείνει και η μελωδική φράση. Μέσα στα πλαίσια αυτά, είναι λογική η διατάραξη του αρμονικού ρυθμού, με χρήση περισσότερων συγχορδιών (2 ανά μέτρο με ακολουθία τετάρτων) ώστε να δοθεί η απαραίτητη έμφαση στην πτώση.



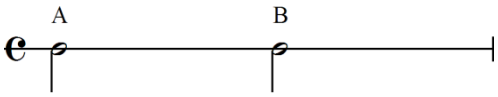
Τα γράμματα Α-Β αντιστοιχούν σε θέσεις συγχορδιών

Κάτω από αυτές τις συνθήκες καταλήγουμε για ακόμα μια φορά στο συμπέρασμα πως η χρησιμοποίηση πολλών συγχορδιών σε μικρό χρονικό διάστημα από τον Ζώτο, παρατηρείται σε σημεία τα οποία η μελωδία θα κάνει μια κίνηση που πρέπει να τονισθεί.

Προχωρώντας στο τραγούδι, έχουμε την αλλαγή του ρυθμού από 2/4 σε 4/4. Με την αλλαγή αυτή, έχουμε αυτόματα και την αλλαγή του αρμονικού ρυθμού,

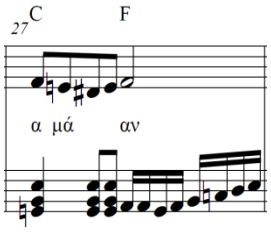
[434] Πυργιώτης Δ. ο.π. σελ. 17.

καθώς το αργό tempo ευνοεί και την χρήση περισσότερων συγχορδιών κατά την διάρκεια της συνοδείας[435]. Ο αρμονικός ρυθμός που κυριαρχεί από το 18 μέχρι το 35 μέτρο είναι:



Τα γράμματα Α-Β αντιστοιχούν σε θέσεις συγχορδιών

Ο αρμονικός αυτός ρυθμός βλέπουμε πως χρησιμοποιείται σε μέρη όπου η μελωδία, στον τρίτο και τέταρτο χρόνο, περιστρέφεται γύρω από τον ίδιο φθόγγο. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος χρησιμοποιεί τον ρυθμό αυτό, όταν η μελωδία αναδεικνύει ένα φθόγγο, ο οποίος είναι δεσπόζων στον εκάστοτε δρόμο όπου κινείται το τραγούδι. Παρατηρούμε πως ο Ζώτος, μέσα από αυτήν την συχνότητα διαδοχής συγχορδιών, προσπαθεί να μιμηθεί την μελωδία, με στόχο ανάδειξης των φθόγγων στάσης και κορύφωσης:



Πρεβεζιάνικο

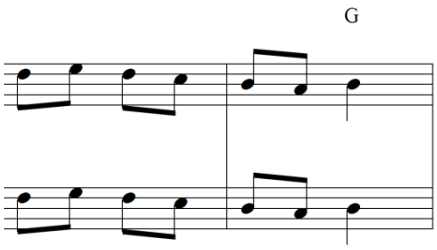
Το τελευταίο κομμάτι στο οποίο θα αναλύσουμε την εναρμόνιση του Ζώτου, είναι το *Πρεβεζιάνικο Συρτό* ή *Πρεβεζιάνικο*, όπως αναφέρεται στη δισκογραφία. Πρόκειται για έναν οργανικό σκοπό, που όπως δηλώνει και το όνομά του, προέρχεται από την περιοχή της Πρέβεζας. Το *Πρεβεζιάνικο* εξελίσσεται σε ρυθμό 2/4 σε δρόμο Σεγκιάχ από τονικότητα Σολ.

Το *Πρεβεζιάνικο* είναι ένα κομμάτι το οποίο ανήκει στον δρόμο Σεγκιάχ, χωρίς να μεταφέρεται κατά την διάρκειά του σε κάποιον άλλο δρόμο. Κάτι αντίστοιχο είδαμε και στο κομμάτι *Παπαδιά* το οποίο αναπτύσσεται μόνο στον δρόμο Ουσάκ. Εξετάζοντας την καταγραφή του κομματιού, παρατηρούμε πως ο Ζώτος δεν χρησιμοποιεί πολλές νότες κατά την εναρμόνισή του, αλλά είναι αφοσιωμένος περισσότερο στην συνοδεία μόνο με χρήση συγχορδιών. Οπότε δεν κάνει ούτε

[435] Αυτόθι, σελ. 17.

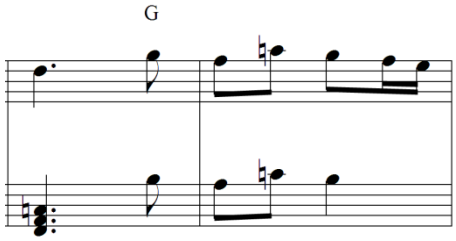
γέφυρες, ούτε χρησιμοποιεί ξένους φθόγγους και γενικά αντιστικτικές φράσεις και στοιχεία που είδαμε στα προηγούμενα τραγούδια.

Ξεκινώντας την ανάλυση, βλέπουμε πως ο Ζώτος μέχρι το μέτρο 6, κινείται συντηρητικά χρησιμοποιώντας μόνο τις συγχορδίες του δρόμου και χωρίς να εισάγει στην γραμμή εναρμόνισης κάτι το αξιοσημείωτο. Την πρώτη ενέργεια την οποία μπορούμε να σχολιάσουμε την βλέπουμε στα μέτρα 7 και 8, όπου ο Ζώτος κάνει μίμηση ταυτοφωνίας της μελωδικής γραμμής. Στο συγκεκριμένο σημείο η μελωδία κάνει μια μικρή στάση στην ΙΙΙ βαθμίδα του δρόμου, σημείο το οποίο σηματοδοτεί και το κλείσιμο της πρώτης φράσης πριν την επανάληψή της. Μέσα στα πλαίσια αυτά ο Ζώτος κάνει την μίμηση αυτή και πάλι για λόγους τονισμού της φράσης και της γενικότερης πορείας της μελωδίας, αποσκοπώντας στην ανάδειξη της συγκεκριμένης βαθμίδας. Παράλληλα η μίμηση αυτή, έχει ως στόχο την ανάδειξη της χαρακτηριστικής αυτής φράσης του Σεγκιάχ. Σε όλο το μέτρο 7 χρησιμοποιεί την D, καθώς και στο πρώτο χρόνο του μέτρου 8, για να καταλήξει στην G στον δεύτερο χρόνο. Στο μέτρο 7 ο Ζώτος, εναρμονίζει τα δύο Ρε, χρησιμοποιώντας αρχικά το Μι σαν ποικιλματικό ξένο φθόγγο και το Ντο σαν διαβατικό που λύνεται στο Σι του επόμενου μέτρου το οποίο λύνεται αντίστοιχα στο Λα, βασικό φθόγγο της D. Γενικά πάντως η μίμηση που κάνει δεν ξεφεύγει από τα πλαίσια των συγχορδιών που χρησιμοποιεί:



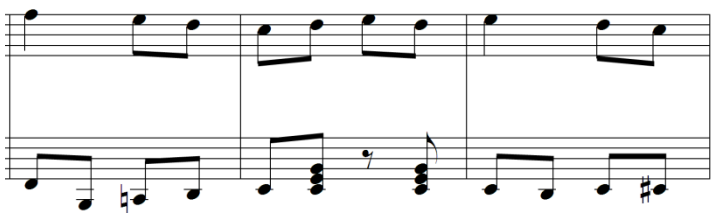
Τα επόμενα μέτρα τα οποία θα σχολιάσουμε, είναι τα μέτρα 15 και 16, αφού μέχρι αυτό το σημείο ο Ζώτος συνεχίζει να συνοδεύει την μελωδία με απλό τρόπο, κρατώντας μόνο τις συγχορδίες. Στα μέτρα αυτά λοιπόν, έχουμε και πάλι μια μίμηση ταυτοφωνίας. Ωστόσο αν προσέξουμε την καταγραφή, βλέπουμε πως στο σημείο αυτό εισάγεται το δεύτερο θέμα του τραγουδιού. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ο Ζώτος επιδιώκει και εδώ μέσα από την μίμηση, έναν μεγαλύτερο τονισμό της φράσης, έτσι ώστε να φανεί περισσότερο η αλλαγή του θέματος. Από εκεί και πέρα, βλέποντας τις συγχορδίες, παρατηρούμε πως χρησιμοποιεί για το μεγαλύτερο μέρος

του μέτρου 15 την D και κάνει την τελική του πτώση στο τελευταίο όγδοο του μέτρου, αφού το Σολ αυτό, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί σαν ξένος φθόγγος, πράγμα που τον αναγκάζει να τον χρησιμοποιήσει σαν βασικό και να τον εναρμονίσει. Ωστόσο το Φα και το Λα του μέτρου 16, χρησιμοποιούνται σαν διπλό ποίκιλμα του Σολ. Πάντως και εδώ έχουμε νότες που χρησιμοποιούνται στην γραμμή της εναρμόνισης που προέρχονται από τις συγχορδίες εναρμόνισης του συγκεκριμένου σημείου:

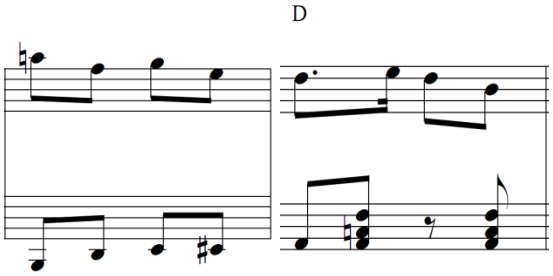


Φτάνοντας στο μέτρο 21, παρατηρούμε πως ο Ζώτος εγκαταλείπει τη χρήση συγχορδιών. Στα μέτρα 21 και 23, έχουμε μια μικρή μελωδική ανάπτυξη, κάτι το οποίο γίνεται και στα μέτρα 34, 35 και 36, αφού η μελωδική φράση επαναλαμβάνεται. Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 21 έχουμε μια γέφυρα η οποία ξεκινά από το δεύτερο μισό του πρώτου χρόνου, έτσι ώστε να τονισθεί το Ντο που βρίσκεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου 22, το οποίο εναρμονίζεται με την C. Την επόμενη μελωδική ανάπτυξη την βλέπουμε στο μέτρο 23, οπού ο Ζώτος κάνει μια χρωματική κίνηση, που θα αναδείξει το Ρε του επόμενου μέτρου. Επαναλαμβάνεται και εδώ λοιπόν, κάτι το οποίο είδαμε και πιο πάνω, ότι δηλαδή ο Ζώτος χρησιμοποιεί τις μελωδικές αναπτύξεις για λόγους τονισμού κάποιων βαθμίδων που ο ίδιος θεωρεί βασικές για τον δρόμο Σεγκιάχ. Ωστόσο, όλες οι μελωδικές αναπτύξεις εμπεριέχουν φθόγγους οι οποίοι προέρχονται από που τις συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στο σημείο αυτό. Συγκεκριμένα, στο μέτρο 21, το Σολ είναι ξένος φθόγγος, ο οποίος προέρχεται από πήδημα και λύνεται στο Λα το οποίο ανήκει στην D. Το Σι χρησιμοποιείται ως διαβατικός φθόγγος και λύνεται στο Ντο, βασικό φθόγγο της C στο μέτρο 22. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο μέτρο 23, όπου ο Ζώτος χρησιμοποιεί το Σι σαν ποικιλματικό φθόγγο, ενώ το Ντο δίεση σαν διαβατικό για να λυθεί στο Ρε του επόμενου μέτρου. Γενικά και εδώ παρατηρούμε πως οι μικρές μελωδικές αναπτύξεις περιέχουν φθογγικό υλικό των συγχορδιών της γραμμής εναρμόνισης:

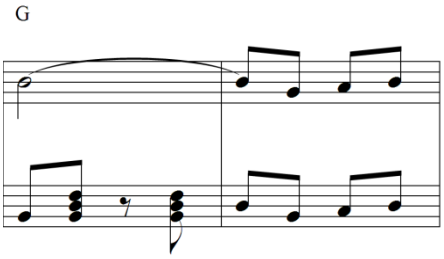
C



Στο μέτρο 44, βλέπουμε πως ο Ζώτος κάνει κάτι αντίστοιχο με αυτά που προαναφέραμε, σχετικά με την χρωματική κίνηση στην γραμμή εναρμόνισης με στόχο την καλύτερη προετοιμασία κάποιου φθόγγου της μελωδίας. Έτσι και στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε χρωματική κίνηση που λειτουργεί σαν γέφυρα, και η οποία ωστόσο δεν αποσκοπεί στην ανάδειξη φθόγγου που υπάρχει στην γραμμή εναρμόνισης, αλλά που υπάρχει μόνο στην μελωδική γραμμή. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε πως ο Ζώτος εισάγει στην γραμμή εναρμόνισης μια χρωματική γέφυρα, η οποία έχει ως σκοπό να αναδείξει το Ρε το οποίο ωστόσο, δεν υπάρχει στην δική του γραμμή αλλά στην μελωδική. Αυτό που κάνει δηλαδή είναι μια αντίθετη κίνηση σε σχέση με την μελωδία, κινήσεις οι οποίες έχουν και οι δύο σαν σκοπό τον τονισμό του Ρε. Ωστόσο ο Ζώτος, βλέπουμε πως εναρμονίζει το Ρε αυτό με D βέβαια, την οποία όμως την χρησιμοποιεί σε α΄ αναστροφή. Μέσα στα πλαίσια αυτά, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο Ζώτος, δεν χρησιμοποιεί μελωδικές αναπτύξεις, μόνο για την ανάδειξη συγχορδιών που θα χρησιμοποιήσει, αλλά και για την ανάδειξη φθόγγων, που μπορεί μεν να ακούγονται από την μελωδική γραμμή, αλλά δεν παύουν να είναι δεσπόζοντες και πρέπει να τονισθούν ανάλογα. Στο μέτρο 44 χρησιμοποιεί την G, στην οποία ανήκουν το Σολ και το Σι αλλά δεν ανήκουν το Ντο φυσικό και το Ντο δίεση. Παρόλα αυτά, βλέπουμε πως τα δύο αυτά Ντο, τα χρησιμοποιεί σαν ξένους φθόγγους για τον σχηματισμό γέφυρας. Όμως αν παρατηρήσουμε καλύτερα και τα συγκρίνουμε με τις νότες της μελωδικής γραμμής, βλέπουμε πως ο Ζώτος χρησιμοποιώντας τα δύο Ντο, φροντίζει να αφήνει μια αίσθηση αρμονίας, αφού και οι δύο νότες της μελωδικής γραμμής, δημιουργούν σύμφωνα διαστήματα με τις αντίστοιχες νότες της γραμμής εναρμόνισης. Μέσα στα πλαίσια αυτά και σε αυτό το σημείο, διατηρεί τις αρχικές συγχορδίες που χρησιμοποίησε, και όταν χρησιμοποιεί, νότες που δεν υπάρχουν στην συγχορδία και δεν λύνονται σε βασικούς φθόγγους, φροντίζει να έχουν μια σχετικά αρμονική σχέση, με τις νότες που υπάρχουν στους ίδιους χρόνους, στην μελωδική γραμμή:

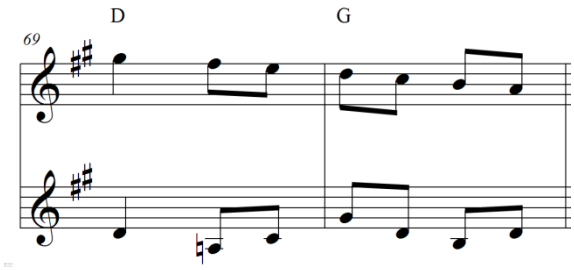


Προχωρώντας, πηγαίνουμε στα μέτρα 55 και 56. Στα μέτρα αυτά, έχουμε την εισαγωγή της τελευταίας φράσης του τραγουδιού, κάτι το οποίο εκμεταλλεύεται ο Ζώτος για να της δώσει μεγαλύτερη έμφαση. Μέχρι το μέτρο 55 λοιπόν, έχουμε μια απλή συνοδεία της μελωδίας, με την χρησιμοποίηση των συγχορδιών. Αυτό σταματάει να συμβαίνει στο μέτρο 56, στο οποίο έχουμε πάλι μια μίμηση ταυτοφωνίας, η οποία έχει σαν σκοπό την ανάδειξη της φράσης από την οποία ξεκινά η τελευταία φράση του τραγουδιού. Ο Ζώτος μιμείται την μελωδία για να κάνει πιο έντονη την μεταφορά στο τελευταίο θέμα, και εκμεταλλευόμενος την συγκεκριμένη μελωδική ανάπτυξη, την χρησιμοποιεί και ως γέφυρα στο τέλος της οποίας θα χρησιμοποιήσει την C στο μέτρο 57. Με την μίμηση αυτή έχουμε κι εδώ δύο στόχους. Τον τονισμό της φράσης και τον τονισμό της IV βαθμίδας του δρόμου, η οποία είναι δεσπόζουσα και εναρμονίζεται με την C. Στο μέτρο 56, έχουμε και πάλι την εμφάνιση ξένου φθόγγου ως προς την συγχορδία που χρησιμοποιεί για την εναρμόνιση του συγκεκριμένου μέτρου η οποία είναι η G. Το Λα αναλύεται ως ποικιλματικός ξένος φθόγγος ο οποίος λύνεται στο Σι. Μέσα στα πλαίσια αυτά, δικαιολογείται απόλυτα η χρήση του σε σχέση με την συγχορδία, πράγμα το οποίο μας φανερώνει πως και εδώ ο Ζώτος, κινείται μέσα στα όρια των συγχορδιών, που ο ίδιος έθεσε εξαρχής:



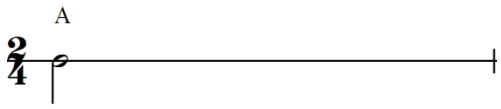
Κλείνοντας την ανάλυση των μέτρων, φτάνουμε στα μέτρα 69 και 70, μέτρα από τα οποία ξεκινά η τελική πτώση της μελωδίας. Η μελωδία στο συγκεκριμένο σημείο κλείνει με καθοδική κίνηση, πράγμα το οποίο επηρεάζει τον Ζώτο. Η μελωδία, ήδη από το μέτρο 68, κάνει μια κίνηση με την οποία αναβαίνει στην οκτάβα

στο ισχυρό μέρος του 69. Από εκεί και πέρα, με χρήση όλης της έκτασης της κλίμακας, κατεβαίνει για την τελική πτώση στην ΙΙΙ βαθμίδα του δρόμου, κίνηση χαρακτηριστική του Σεγκιάχ. Ο Ζώτος θέλοντας να τονίσει αυτήν την μελωδική συμπεριφορά σε όλο το εύρος του δρόμου που κάνει η μελωδία, προσπαθεί μέσα από ανάλυση της G, να τονίσει την συγκεκριμένη συγχορδία. Αυτό το πετυχαίνει με το να αναλύει την συγχορδία, σε μέρος όπου η μελωδία εκθέτει καθαρά την κλίμακα του δρόμου. Πάντως και εδώ ο Ζώτος δεν ξεφεύγει από τις συγχορδίες του δρόμου τις οποίες χρησιμοποιεί στο συγκεκριμένο σημείο. Μόνο που στο τέλος του μέτρου 69, το Ντο που χρησιμοποιείται δεν ανήκει στην συγχορδία, αλλά ούτε μπορεί να ερμηνευθεί ως ξένος φθόγγος. Ωστόσο η ύπαρξη του Μι στην μελωδική γραμμή μπορεί να χαρακτηριστεί ως διαβατικός φθόγγος. Άλλωστε η σχέση του με το Ντο, (διάστημα 3^{ης} Μεγάλης), δίνει μια αίσθηση ματζόρε αρμονίας. Οπότε παρόλο που ο Ζώτος χρησιμοποιεί μόνο το Ντο, το οποίο είναι εντελώς ξένο ως προς την συγχορδία που υπάρχει αλλά και ως προς την επόμενη, ο συνδυασμός του με το Μι της μελωδίας αφήνει την αίσθηση ολοκλήρωσης της συγχορδίας C, η οποία όμως δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί, λόγω της γρήγορης ταχύτητας και λόγω του συγκεκριμένου σημείου μέσα στο μέτρο. Η φευγαλέα χρήση της συγκεκριμένης συγχορδίας δεν δημιουργεί αναταραχή στην τελική πτώση του Σεγκιάχ που κατά τον Ζώτο είναι V-I, πράγμα που θα αλλοίωνε την αρμονική ολοκλήρωση της τέλειας πτώσης. Εδώ λοιπόν η πρόσκαιρη χρήση της C γίνεται για λόγους εναρμόνισης του Μι της μελωδίας μέσα στην περιοχή της δεσπόζουσας:



Αρμονικός ρυθμός

Αναλύοντας τώρα τον αρμονικό ρυθμό του κομματιού παρατηρούμε πως σε όλη την διάρκειά του έχουμε μια συγχορδία ανά μέτρο. Ο αρμονικός ρυθμός λοιπόν, είναι:



Το γράμμα Α αντιστοιχεί σε θέση συγχορδίας

Γενικά βλέπουμε πως η συχνότητα που χρησιμοποιεί τις συγχορδίες δεν είναι μεγάλη, κάτι το οποίο είδαμε και στην εισαγωγή του τραγουδιού *Πάπιγκο*. Κύρια αιτία για την μικρή συχνότητα διαδοχής συγχορδιών είναι κυρίως το γρήγορο tempo του κομματιού[436]. Λογικό λοιπόν είναι να μην παρατηρούμε και πολλές αλλαγές συγχορδιών μέσα σε κάθε μέτρο. Άλλος ένας λόγος είναι και η κίνηση της μελωδίας η οποία εξελίσσεται μόνο στα πλαίσια του δρόμου Σεγκιάχ. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να μην έχουμε μελωδικές κορυφώσεις μέσα από τις μεταφορές σε άλλους δρόμους, που είδαμε στα προηγούμενα κομμάτια, ούτε χαρακτηριστικές κινήσεις - συμπεριφορές κάποιων άλλων δρόμων. Γι αυτό και δεν αναπτύσσονται στην γραμμή εναρμόνισης ούτε πολλές συγχορδίες, ούτε πολλές πτωτικές διακοσμητικές φράσεις. Μέσα στα πλαίσια αυτά, παρατηρούμε πως ο Ζώτος κινείται εντελώς λιτά κατά την εναρμόνιση σε σχέση με άλλα κομμάτια. Δεν χρησιμοποιεί πολλές συγχορδίες, ενώ οι μελωδικές αναπτύξεις που κάνει έχουν ως μοναδικό στόχο την ανάδειξη δεσποζουσών βαθμίδων του δρόμου. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο Ζώτος, σε σχέση με τον τρόπο που θα συνοδέψει κάποιο κομμάτι, επηρεάζεται άμεσα: α) από την ταχύτητα του κομματιού, εφόσον αυτή του επιτρέψει την μεγάλη συχνότητα διαδοχής συγχορδιών και β) από την γενικότερη ανάπτυξη της μελωδίας που θα του καθορίσει τελικά τα όποια μελωδικά αναπτύγματα μπορεί να παρουσιάσει.

[436] Αυτόθι, σελ. 17.

Συμπεράσματα – Επίλογος

Αναλύοντας γενικά την τεχνική του Ζώτου και ειδικότερα τους τρόπους με τους οποίους διαχειρίζεται τα θέματα των δρόμων, των ταξιμιών αλλά και της εναρμόνισης, διαπιστώθηκε καταρχήν μια εντυπωσιακή συνέπεια απόψεων και εκτελεστικής συμπεριφοράς. Είδαμε πως ο Ζώτος είναι ένας μουσικός ο οποίος καλείται να προσεγγίσει την παραδοσιακή - δημοτική μουσική της οποίας ο χαρακτήρας προσδιορίζεται συνήθως από την κυριαρχία του σολιστικού οργάνου (κυρίως του κλαρίνου). Ο ίδιος εντούτοις, με ταμπεραμέντο σολίστα κατά βάση, από νωρίς επιδίωξε την ανατροπή του «παραδοσιακού» ρόλου του λαούτου, ως όργανο ρυθμικο-αρμονικής συνοδείας, φτάνοντας με τον τρόπο αυτό στην πλήρη αναδιάταξη των τεχνικών εκτέλεσής του. Η προσωπική του ανάγκη ολοκλήρωσης μιας τεχνικής εκτέλεσης, τον οδήγησε ωστόσο στην μελέτη και κατανόηση μιας σειράς στοιχείων της μουσικής που παραδοσιακά παραμένουν για τους λαϊκούς μουσικούς μόνο στα πλαίσια της βιωμένης εμπειρίας. Μέσω όμως της μακρόχρονης εμπειρίας της μουσικής διδασκαλίας, η οποία ενσωματώνει τις περισσότερες φορές και την έρευνα, κατάφερε να κωδικοποιήσει στοιχεία που αφορούν τόσο στοιχεία μουσικής θεωρίας, όσο και αντίληψης φόρμας και εναρμόνισης. Το εντυπωσιακό είναι πως για τον ίδιο τα στοιχεία αυτά αποθηκεύονται ως κώδικες ταξινόμησης της γνώσης μόνο στη μνήμη του, αφού κινείται μέσα στα πλαίσια ενός προφορικού πλαισίου. Ο ίδιος δεν φαίνεται να χρησιμοποιεί πουθενά ένα γραπτό σύστημα καταγραφής και ανάλυσης.

Μέσα στα πλαίσια αυτά, λειτουργεί ως λαϊκός μουσικός με αξιομνημόνευτη συνέπεια, σε ό,τι αφορά την διαχείριση των δρόμων, των μελωδικών κινήσεων-αναπτύξεων, καθώς επίσης και των μεθόδων εναρμόνισης. Διαπιστώσαμε πως οι δρόμοι για τον Ζώτο, τουλάχιστον τα βασικά χαρακτηριστικά αυτών όπως οι καταλήξεις, τα πεντάχορδα και τα τετράχορδα, οι δεσπόζουσες βαθμίδες αλλά και οι συγχορδίες που εναρμονίζουν την κάθε βαθμίδα, είναι κάτι το παγιωμένο και αμετάβλητο. Η δομή των δρόμων που είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, είναι σταθερή και όλες οι τυχόν μελωδικές αναπτύξεις βασίζονται πάνω σε αυτές τις δομές. Παρατηρήσαμε πως ο Ζώτος, λαμβάνει σε μεγάλο βαθμό υπόψη του, τον διαχωρισμό του κάθε δρόμου σε πεντάχορδο και τετράχορδο, αντίληψη που καθορίζει τελικά και την εναρμόνισή τους.

Όσον αφορά το θέμα των συγχορδιών, είδαμε πως ο Ζώτος είναι άμεσα επηρεασμένος από την νοοτροπία μιας «δυτικού» τύπου αρμονίας που θέλει τις απλές συγχορδίες πάντα τρίφωνες (με υπερκείμενες τρίτες). Κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι λογικό ο Ζώτος να χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό τις συγχορδίες του κάθε δρόμου, μόνο με τρίφωνη δομή. Από εκεί και πέρα, παρατηρήσαμε πως μπορεί ο κάθε δρόμος να έχει συγχορδίες που σχηματίζονται στην κάθε βαθμίδα, αλλά σε καμία περίπτωση αυτές δεν είναι όλες κύριες. Επιβεβαιώνεται ότι για τον Ζώτο ο κάθε δρόμος έχει τις δικές του συγχορδίες από τις οποίες ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο χρησιμοποιούνται μόνο οι βασικές, διαφυλάττοντας έτσι τόσο το τοπικό ύφος της εκάστοτε γεωγραφικής περιοχής στην οποία παίζεται το κομμάτι, όσο και το ύφος του εκάστοτε δρόμου στον οποίο ανήκει το κομμάτι.

Για τον Ζώτο ο κάθε λαϊκός δρόμος έχει την δική του μελωδική ανάπτυξη, μέσα στην οποία επιβεβαιώνεται όχι απλώς η ύπαρξη, αλλά και η κυριαρχία κωδικοποιημένων και στερεοτυπικών μελωδικών φράσεων. Ο ίδιος είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένος από το μουσικό σύστημα των μακάμ, σύστημα από το οποίο έχει δανειστεί και εφαρμόσει πολλές από τις μελωδικές συμπεριφορές μέσα σε ένα ιδιότυπο και προσωπικό ωστόσο περιβάλλον καθορισμένο από τις δεσμεύσεις του λαούτου. Διαπιστώσαμε πολλά κοινά στοιχεία με το συγκεκριμένο σύστημα, πράγμα το οποίο φανερώνει πως ο Ζώτος, παρόλο τον «παραδοσιακό» ρόλο του οργάνου που αρκείται στη συνοδεία, επηρεάζεται άμεσα από την μονοφωνική πλευρά της δημοτικής μουσικής, στοιχεία της οποίας αποτυπώνονται στο σολάρισμα των ταξιμιών. Ωστόσο διαπιστώσαμε πως κατά την μελωδική ανάπτυξη των ταξιμιών, ο Ζώτος πολλές φορές δεν τηρεί το αρχικό του κριτήριο με βάση του οποίου κατανέμει τους δρόμους σε κάποιες οικογένειες.

Από εκεί και πέρα, όσον αφορά το θέμα των δεσμεύσεων που επιφέρει ο συγκερασμός, παρατηρήσαμε πως ο Ζώτος αντιλαμβανόμενος τον περιορισμό των διαστημάτων του λαούτου με τα διαστήματα που προϋποθέτει η εφαρμογή του συστήματος του μακάμ, υιοθετεί στο παίξιμό του κάποιες τεχνικές, οι οποίες μειώνουν, όσο αυτό είναι εφικτό, την διαφορά των υπομονάδων, με τα ημιτόνια που υπάρχουν στο λαούτο. Από την ανάλυση που κάναμε προέκυψε πως ο Ζώτος, γνωρίζοντας τις μουσικές ιδιορρυθμίες και συμπεριφορές των μακάμ, θέλοντας να μιμηθεί ασυγκέραστα όργανα, χρησιμοποιεί τις τεχνικές του γκλισάντου, το παίξιμο φθόγγων χωρίς το χτύπημα της πένας κ.α. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, είδαμε πως

αντιλαμβάνεται τον κάθε δρόμο ως μια γενική πορεία της μελωδίας και ως ένα συνολικό φαινόμενο μελωδικών συμπεριφορών, χωρίς να εμμένει στην λεπτομερή συσχέτιση των φθόγγων που παράγονται από τα λαούτο, με τα κόμματα των βαθμίδων που υπάρχουν στο σύστημα των μακάμ.

Το τελευταίο θέμα και ίσως το πιο ενδιαφέρον, είναι αυτό της εναρμόνισης. Δεδομένου, όπως προείπαμε, της συνοδευτικής φύσης του οργάνου, τουλάχιστον στην στεριανή Ελλάδα, η συνοδεία του Ζώτου, υποθέσαμε πως ήταν ένα θέμα το οποίο θα μας έδινε την ευκαιρία να εξάγουμε τα πολυτιμότερα συμπεράσματα.

Ορισμένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά στοιχεία που προέκυψαν μέσα από την ανάλυση της εναρμόνισης του Ζώτου είναι τα εξής:

α) Διαπιστώθηκε πως ο Ζώτος είναι ένας δεξιοτέχνης του λαούτου, ο οποίος κατά την συνοδεία του, παρατηρεί λεπτομερώς την γενικότερη πορεία της μελωδίας, χωρίς να μένει μόνο στην τυποποιημένη εναρμόνιση.

β) Κύριο μέλημά του, είναι η ανάδειξη της πορείας της μελωδίας καθώς και οι συνολικές συμπεριφορές που αυτή έχει να επιδείξει. Ανάδειξη που γίνεται μέσα από την μίμηση ταυτοφωνίας ως μια προσπάθεια ενίσχυσης της βασικής μελωδικής γραμμής.

γ) Διαπιστώσαμε πως οι καταλήξεις των κομματιών, οι πτώσεις της μελωδίας, καθώς και οι μελωδικές κορυφώσεις παίζουν σημαντικό ρόλο στην πορεία της συνοδείας και αυτό αποτυπώνεται άμεσα μέσα από τις πλούσιες μελωδικές αναπτύξεις που κάνει ο Ζώτος στα σημεία των μελωδικών κορυφώσεων και καταλήξεων.

δ) Παρατηρήσαμε πως κύριο μέλημα του Ζώτου είναι η ανάδειξη των ξεχωριστών μερών (πάρτες) του κομματιού, ανάδειξη η οποία σε μεγάλο βαθμό γίνεται μέσω μελωδικών γεφυρών. Η εμμονή του στο στοιχείο αυτό εκφράζει και την συνολική αντίληψή του για την φόρμα των κομματιών.

ε) Σημαντικό στοιχείο της εναρμόνισης του Ζώτου είναι η επίτευξη της ομαλής μετάβασης σε άλλους δρόμους κατά την διάρκεια των τραγουδιών, πράγμα το οποίο επιτυγχάνεται μέσα από τον τονισμό των ιδιαίτερων

γνωρισμάτων του κάθε δρόμου, γνωρίσματα τα οποία μπορεί να δομούνται πάνω σε συγχορδιακό αλλά και μελωδικό υλικό.

στ) Επιβεβαιώνεται πως η συνοδεία του Ζώτου είναι εμπλουτισμένη σε μεγάλο βαθμό με μελωδικές αναπτύξεις, στόχος των οποίων είναι η συμπλήρωση τυχόν κενών (χασμάτων) ή και παραλείψεων που υπάρχουν στην μελωδική γραμμή, για την ομαλή μελωδική ανάπτυξη του κομματιού. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των γεφυρών, των αρπισμάτων και γενικά μέσω των γεμισμάτων που παρατηρούμε στην συνοδεία του Ζώτου. Μέσα στα πλαίσια αυτά, παρατηρούμε μια προσήλωση σε ένα συγκρατημένο ύφος συνοδείας του λαούτου για την καλύτερη ανάδειξη της γενικότερης πορείας της μελωδίας.

ζ) Τα γεμίσματα τα οποία κάνει ο Ζώτος κατά την εναρμόνιση, σε καμία περίπτωση δεν ξεφεύγουν από τα πλαίσια των αρχικών συγχορδιών που ο ίδιος θέτει με βάση τις βασικές συγχορδίες του κάθε δρόμου.

η) Η τήρηση ενός συγκεκριμένου αρμονικού ρυθμού, είναι κάτι το οποίο είναι σταθερό και αμετάβλητο, και έχει άμεση σχέση με την ανάδειξη των πτώσεων αλλά και των μελωδικών κορυφώσεων.

θ) Ο αρμονικός ρυθμός και η χρονική διαδοχή συγχορδιών, εξαρτάται άμεσα και από την ταχύτητα του κομματιού.

Συνοψίζοντας, είδαμε πως ο Ζώτος είναι ένας μουσικός ο οποίος έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από το σύστημα των μακάμ, αλλά διατηρεί και την σχέση του με το ιδιότυπο και υβριδικό σύστημα εναρμόνισης της νεοελληνικής λαϊκής μουσικής, λόγω του συνοδευτικού ρόλου που έχει το λαούτο στην μουσική αυτή. Από εκεί και πέρα οι θέσεις του περί δρόμων, μακάμ και συγχορδιών, είναι άμεσα συνδεδεμένες μεταξύ τους, πράγμα το οποίο διαπιστώθηκε από την ανάλυση που προηγήθηκε, αφού φάνηκε πως όλα τα στοιχεία που αναλύσαμε, αποτελούν ένα συνολικό μουσικό σύστημα για τον ίδιο τον Ζώτο, και είναι αναπόσπαστα στοιχεία της μουσικής που υπηρετεί.

Τα συμπεράσματα για τα οποία μιλήσαμε, αποτελούν παραδοχές οι οποίες προέκυψαν από τις αναλύσεις των βιντεοσκοπήσεων που αναφέρθηκαν στην εισαγωγή. Ωστόσο θα πρέπει να επισημάνουμε πως τα συμπεράσματα αυτά

προκύπτουν από μια πρώτη προσέγγιση της τεχνικής του Ζώτου. Μια προσέγγιση η οποία υποστηρίχθηκε, για τις ανάγκες της ολοκλήρωσης της εργασίας αυτής, με βάση μια εμπειρική μεθοδολογία, δεδομένου του βιβλιογραφικού κενού που παρατηρείται στο επιστημονικό αυτό πεδίο. Τα θέματα τα οποία ερμηνεύτηκαν και αναλύθηκαν, έγιναν για πρώτη φορά, όσον αφορά την περίπτωση του Ζώτου, θέματα τα οποία έδωσαν μεγάλο έδαφος για έρευνα και ερμηνεία. Παράλληλα, ενδιαφέροντα συμπεράσματα θα μπορούσαν να προκύψουν και από την έρευνα πάνω στην ιδιαίτερη τεχνική του Ζώτου, καθώς και πως αυτή συνδέεται με τα όσα αναλύσαμε στην παρούσα πτυχιακή. Πιστεύουμε η εργασία αυτή να αποτελέσει αφετηρία για περαιτέρω μελέτη και ανάλυση προσωπικών τεχνικών εκτέλεσης ώστε το βιβλιογραφικό κενό που υπάρχει να εμπλουτιστεί.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

1. Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη* Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, γ΄ έκδοση, Ναύπλιο 1996
2. Ulrich M. *Άτλας της μουσικής* τόμος Ι, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2005
3. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, Επέκταση, Αθήνα 2002
4. Αδάμ Παναγιώτης, *Τονική αρμονία*, Φίλιππος Νάκας, γ΄ έκδοση, Αθήνα Ιανουάριος 2004
5. Ανδρίκος Νίκος, Σημειώσεις μαθήματος *Θεωρία λαϊκής μουσικής ΙΙ,* Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Οκτώβριος 2009
6. Ανδρίκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσής τους», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
7. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα,* Μέλισσα, β΄ έκδοση, Αθήνα 1991
8. Βαμβακά Δέσποινα, *Παράδοση και νεοτερικότητα, Η περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου,* Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Νοέμβριος 2007
9. Βεντούρας Παύλος, *Η μορφολογία της μουσικής και αναλύσεις*, ‘’Γαϊτάνου’’ Κοκονέτση, Αθήνα 1995
10. Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940,* Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Fagotto, Αθήνα 2006
11. Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία*, Ελληνικά γράμματα, ε’ έκδοση, Αθήνα 1999
12. Γρηγοριάδης Δημήτρης, *Το λαούτο*, ΝΤΟΡΕΜΙ, Θεσσαλονίκη 2002
13. Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, *Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική δημοτική ποίηση (το παράδειγμα της Κρήτης),* Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, Αθήνα 2006
14. Κάβουρας Παύλος, *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος. Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία*, Σύλλογος ‘’Οι φίλοι της Μουσικής’’ – Ερευνητικό πρόγραμμα ‘’Θράκη’’, Αθήνα 1999
15. Καλαϊτζίδης Κυριάκος, *Το ούτι,* α΄ τόμος, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 1996

16. Καλογερόπουλος Τάκης, «Ταξίμι», στο *Το λεξικό της ελληνικής* μουσικής, τόμος 6, Γιαλελής, Αθήνα 1998
17. Καλομοίρης Μανώλης, *Αρμονία*, β΄ τόμος, ΄΄Γαϊτάνου΄΄ Κοκονέτση, Αθήνα 1994.
18. Καραγιαννάκης Γεώργιος, *Θεωρία – πράξη και σύντομη ιστορία βυζαντινής μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα Μάιος 2002
19. Καράς Σίμωνας, *Μέθοδοι της ελληνικής μουσικής*, τεύχος 1, Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής, β΄ έκδοση, Αθήνα 1996
20. Καράς Σίμωνας, *Μέθοδοι της ελληνικής μουσικής*, τεύχος 2, Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής, β΄ έκδοση, Αθήνα 1996
21. Κατοχιανού Αναστασία, Τηλιάκος Κώστας, Τσελίκας Γιάννης, «Staccato», στο «*Κλασική μουσική*», Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2004-5
22. Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής*, Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 1991
23. Κοκκώνης Γιώργος, *Μουσική από την Ήπειρο,* Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008
24. Κυριαζή Νότα, *Η κοινωνιολογική έρευνα, Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1999
25. Κωνσταντίνου Γεώργιος, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντίνου Γεώργιος, Αθήνα 2003
26. Λυδάκη Άννα, *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001
27. Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα,* Κέδρος, β΄ έκδοση, Αθήνα 1984
28. Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ,* Faggoto, Αθήνα 1999
29. π.Μιχαηλίδης Ανδρέας, «Ισοκράτης», στο *Λεξικό βυζαντινής μουσικής,* Μάτι, Κατερίνη [199?]
30. Μπαλαφούτης Γιάννης, *Μακάμ, 70 βασικοί μουσικοί τρόπο και οι μελωδικοί τρόποι ανάπτυξής τους μέσα από έργα της κλασσικής φιλολογίας της Ανατολικής μουσικής*, Music Simiulator, Αθήνα 2006
31. Μπαλταζάνης Κωνσταντίνος, *Ηλεκτρική κιθάρα,* Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2004
32. Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης,* Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004

33. Νταλάκα Μαρία, *Το κλαρίνο και τα πανηγύρια στον Ελλαδικό χώρο,* Άρτα Απρίλιος 1995
34. Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992
35. Πανόπουλος Πάνος, «Φωνή κόσμος και εμπειρία: γλώσσα και περιβάλλον στην εθνογραφία της Παπούα Νέας Γουϊνέας» στο *Μουσική Ήχος Τόπος (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2006
36. Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί μουσικοί οργανοπαίχτες,* Επικαιρότητα, Αθήνα 1983
37. Παπαϊωάννου Αβραάμ, *Μια προσπάθεια λεπτομερούς καταγραφής της αυτοσχεδιαστικής φόρμας taksim. Η περίπτωση του Τούρκου δεξιοτέχνη Yurdal Tokcan,* Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, Μάρτιος 2009
38. Παπασταύρου Σταύρος, *Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του*, Πτυχιακή στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη Ιούνιος 2010
39. Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί του,* Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Faggoto, Αθήνα Μάιος 2006
40. Πυργιώτης Δημήτρης, *Αρμονία στην πράξη: εισαγωγή στην αρμονική σύνταξη της κοινής πρακτικής,* Faggoto, Αθήνα 2006
41. Πυργιώτης Δημήτρης, *Θησαυρός μουσικών κλιμάκων,* Faggoto, Αθήνα 2003
42. Σινόπουλος Σωκράτης, «Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
43. Σκότης Δημήτρης, *Η διδακτική μέθοδος του λαούτου, Μέσα από τις παραδειγματικές περιπτώσεις του Χρήστου Ζώτου και Δημήτρη Μυστακίδη,* Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Σεπτέμβριος 2008
44. Τάτσης Τηλέμαχος, *Οργανογνωσία ακουστική, μουσικά συστήματα και σκάλες,* Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2004
45. Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης,* Δόμος, Αθήνα 1998
46. Τσιπινάκης Θανάσης, *Μαντολίνο*, Πνευματικό καλλιτεχνικό κέντρο Δήμου Πατρέων, Πάτρα 1990

47. Χίντεμιτ Πάουλ, *Παραδοσιακή αρμονία,* Κώστας Γριμάλδης, Θεσσαλονίκη 1981

48. Χτούρης Σωτήρης, *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος – 20ος αιώνας)*, Εξάντας, Αθήνα 2000

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

1. Pascall Robert, « Style », στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 24, Oxford University Press, 2001

2. Reinhard Kurt, Stokes Martin, «Turkey, IV: Art music», στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 25, Oxford University Press, 2001

3. Schwarz David, *Listening subjects: music, psychoanalysis, culture*, Duke University Press, London 1997
4. Signell Karl L., *Makam: Modal practice in Turkish Art Music*, Usul Editions, Nokomis Florida 2004

Άρθρα σε περιοδικά

1. Daniel Koglin, «Αυτοσχεδιασμός στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, Η σύμπραξη μουσικής και χορού στην Θράκη», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 3, Κουλτούρα, Αθήνα 2003, σελ. 33-51
2. Manuel Peter, «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics», στο *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 21 (1989), σελ. 70-94
3. Αδάμ Παναγιώτης, «Τρόπος, θέμα και απάντηση στην αναγεννησιακή πολυφωνία», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 5, Κουλτούρα, Αθήνα 2004, σελ. 58-88
4. Δαλιανούδη Ρενάτα, «Βιολί – Λαούτο – Κιθάρα ως παραδοσιακά όργανα στην Κρήτη. Κουρδίσματα - Ρεπερτόριο – Τεχνικές», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 3, Κουλτούρα, Αθήνα 2003, σελ. 129-144
5. Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, «Μιμήσεις ήχων ‘’οργάνων’’ και ήχων της ‘’φύσης’’ από ‘’μουσικά όργανα’’ – Το παράδειγμα του βιολιού της Κρήτης: Συμπεράσματα από επιτόπια έρευνα», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 4, Κουλτούρα, Αθήνα 2004, σελ. 22-56
6. Καβακόπουλος Παντελής, «Χρήστος Ζώτος ο σύγχρονος λαουτιέρης της ελληνικής παράδοσης», στο *Παράδοση και Τέχνη*, τεύχος 85, Αθήνα Ιανουάριος – Φεβρουάριος 2006

7. Κοντογιάννης Γιώργος, «Ο Χρήστος Ζώτος και η «αναβάθμιση» του λαούτου», στο *Λαϊκό Τραγούδι*, τεύχος 13, Αθήνα Νοέμβριος 2005
8. Παπαδάκης Γιώργος, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα, Λαούτο», στο *Δίφωνο*, τεύχος 13, Αθήνα Οκτώβριος 1996
9. Παπαδάκης Γιώργος, «Λαούτο Χρήστος Ζώτος – Στέλιος Κατσιάνης», στο *Δίφωνο*, τεύχος 9, Αθήνα Ιούνιος 1996
10. Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου: ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 8, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 58-69
11. Τσιάπρας Γιώργος, «Χρήστος Ζώτος, Το λαούτο υπεράνω», στο *Δίφωνο*, τεύχος 135, Αθήνα Δεκέμβριος 2006

Άρθρα σε εφημερίδες

1. Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Έγχορδα της Αν. Μεσογείου», *Μεσημβρινή*, Αθήνα 23/7/1993
2. Παπαδάκης Γιώργος, «Το λαούτο κι ένας λαουτιέρης», *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 5/4/2006
3. Σολλίου Δήμος, «Λαϊκοί οργανοπαίχτες από τον Δήμο Σολλίου», *Αλυζία*, Αθήνα Ιούνιος 2002
4. Σολλίου Δήμος, «Χρήστος Ζώτος, Ελληνική παραδοσιακή μουσική», *Αλυζία*, Αθήνα Οκτώβριος 2005

Πηγές από το διαδίκτυο

1. Baily John, http://www.jstor.org/stable/3060663?seq=10 (τελευταία επίσκεψη 12/3/2011)
2. Βουλιάκης Παναγιώτης: http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=520 (τελευταία επίσκεψη 15/3/2011)
3. Παπαδημητρίου Σάκης, http://www.mousikoergastiri.gr/laouto.htm (τελευταία επίσκεψη 16/3/2011)
4. Τομπάζης Γεώργιος, http://www.tompazis.gr/Sxoli/DROMOI/laikoi_dromoi.html (τελευταία επίσκεψη 16/3/2011)

5. Καλαϊτζίδης Κυριάκος, http://www.maqamechos.com/content/view/3/ (τελευταία επίσκεψη 10/3/2011)

6. Χούπας Δημήτρης, http://www.ieropsaltis.com/makam.htm (τελευταία επίσκεψη 11/3/2011)

7. http://www.musiq.com/makam/ (Δεν αναγράφεται ο αρθρογράφος. Τελευταία επίσκεψη 5/3/2011)

8. http://www.maqamworld.com/ (Δεν αναγράφεται ο αρθρογράφος. Τελευταία επίσκεψη 27/12/2010)

9. http://www.maqamworld.com/maqamat.html (Δεν αναγράφεται ο αρθρογράφος. Τελευταία επίσκεψη 17/2/2011)

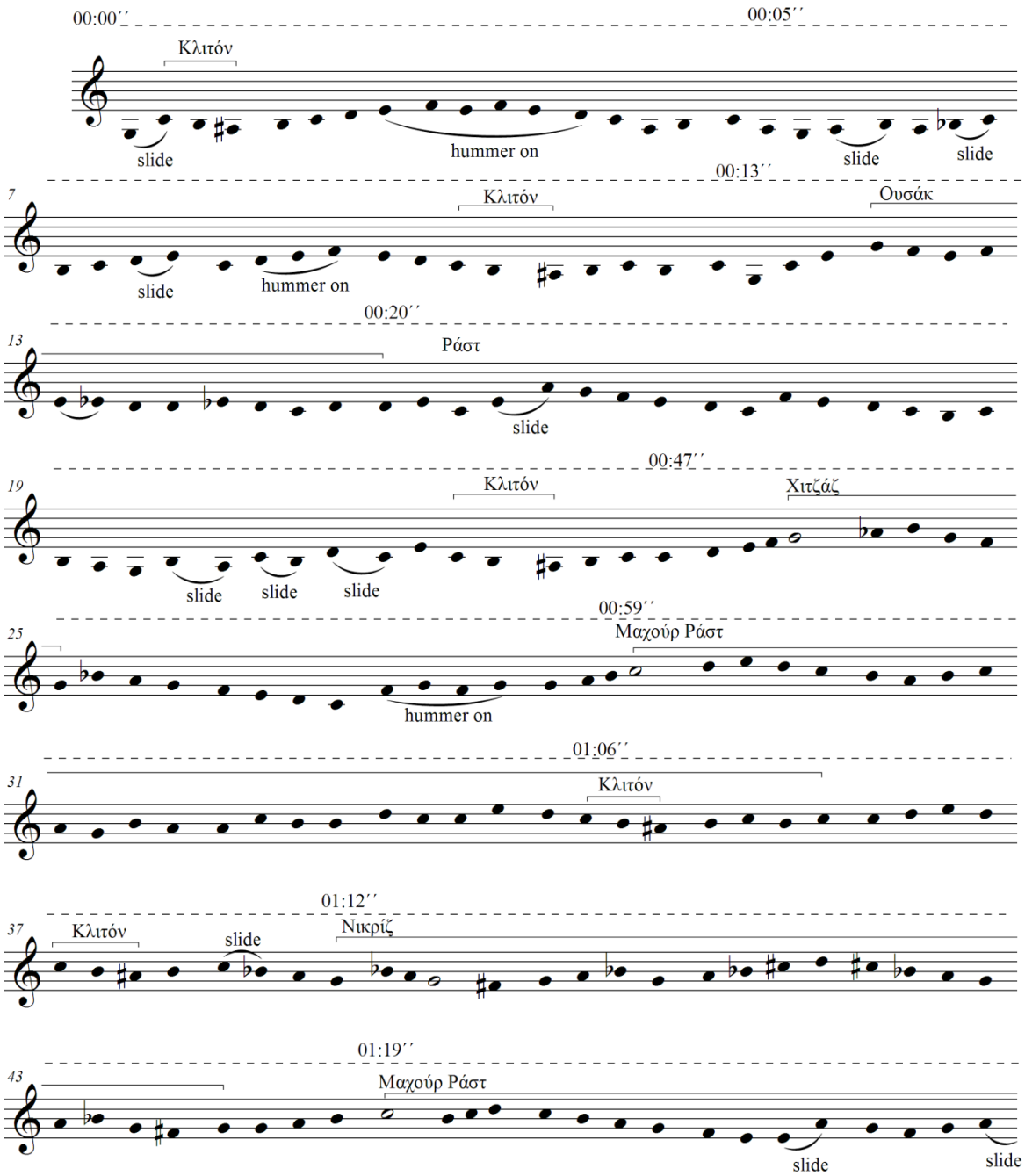
10. http://en.wikipedia.org/wiki/Makam (Δεν αναγράφεται ο αρθρογράφος. Τελευταία επίσκεψη 5/1/2011)

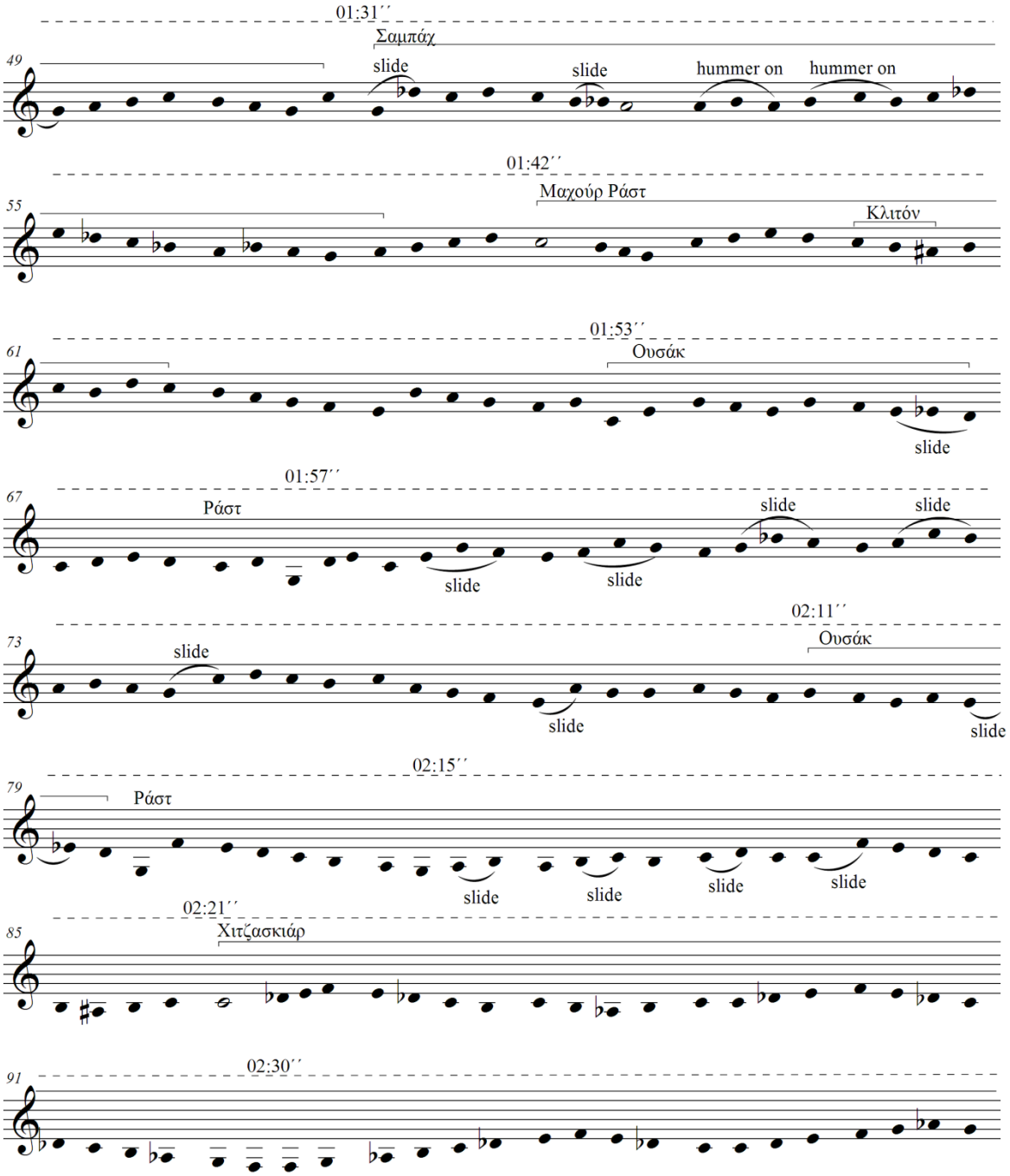
11. http://www.oudcafe.com/rast_lesson.htm (Δεν αναγράφεται ο αρθρογράφος. Τελευταία επίσκεψη 8/1/2011)

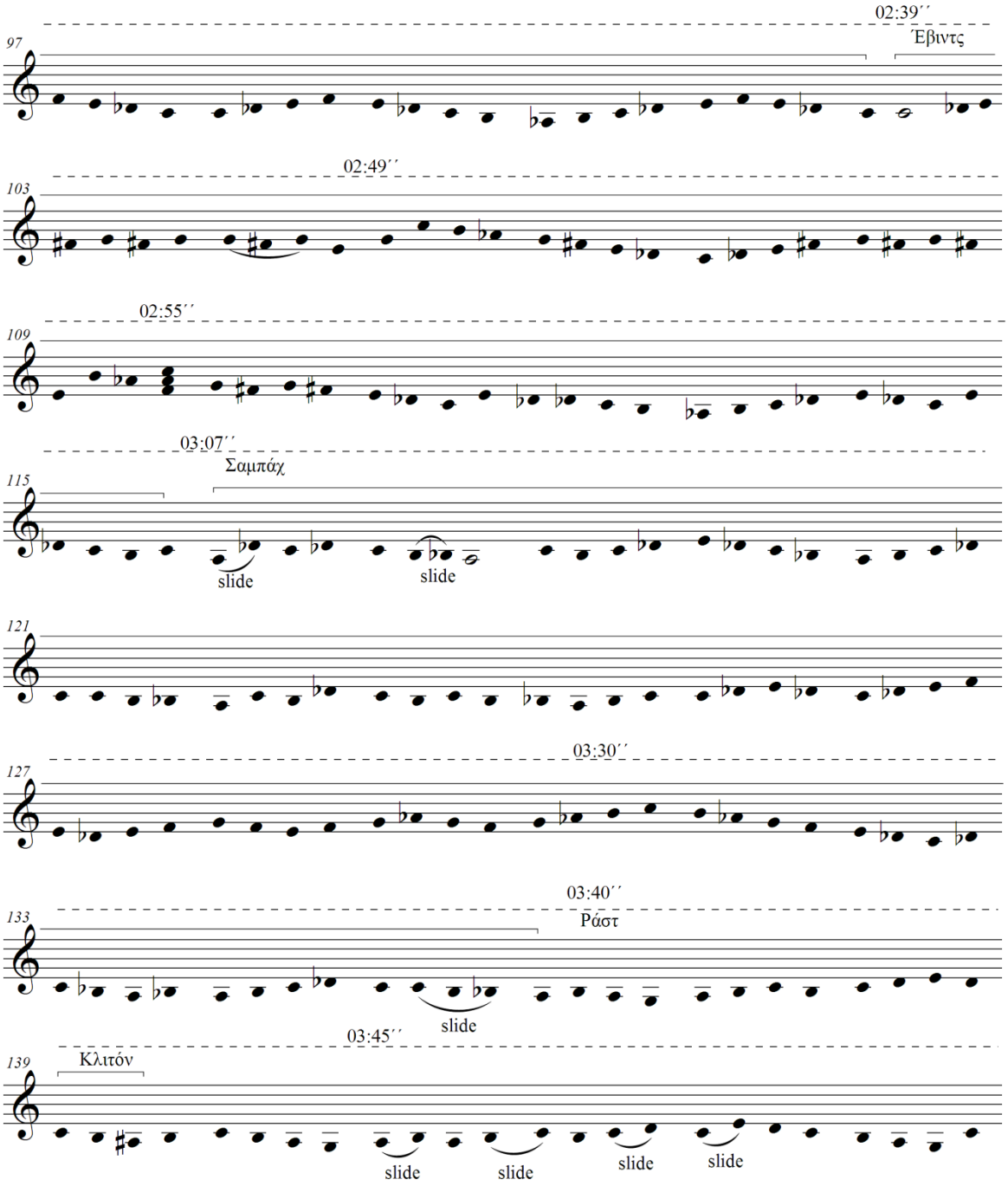
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

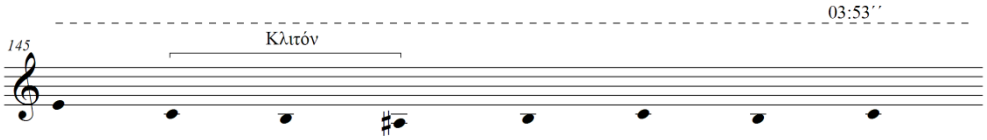
Ράστ

(Τονικότητα Ντο)



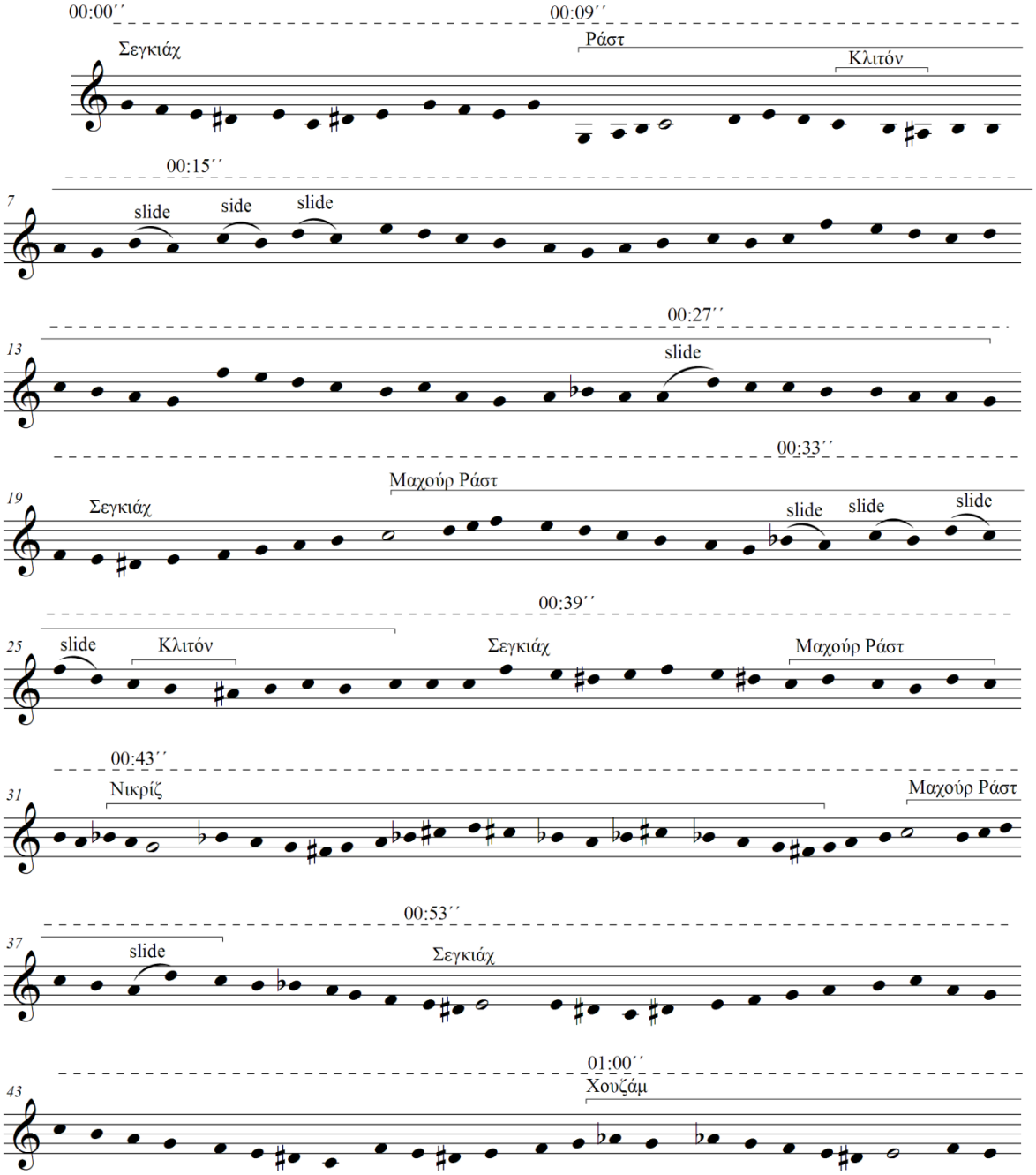

01:31΄΄
Σαμπάχ
49
slide
slide
hummer on
hummer on
01:42΄΄
Μαχούρ Ράστ
55
Κλιτόν
01:53΄΄
Ουσάκ
61
slide
01:57΄΄
Ράστ
67
slide
slide
slide
slide
02:11΄΄
Ουσάκ
73
slide
slide
slide
02:15΄΄
Ράστ
79
slide
slide
slide
slide
02:21΄΄
Χιτζασκιάρ
85
02:30΄΄
91

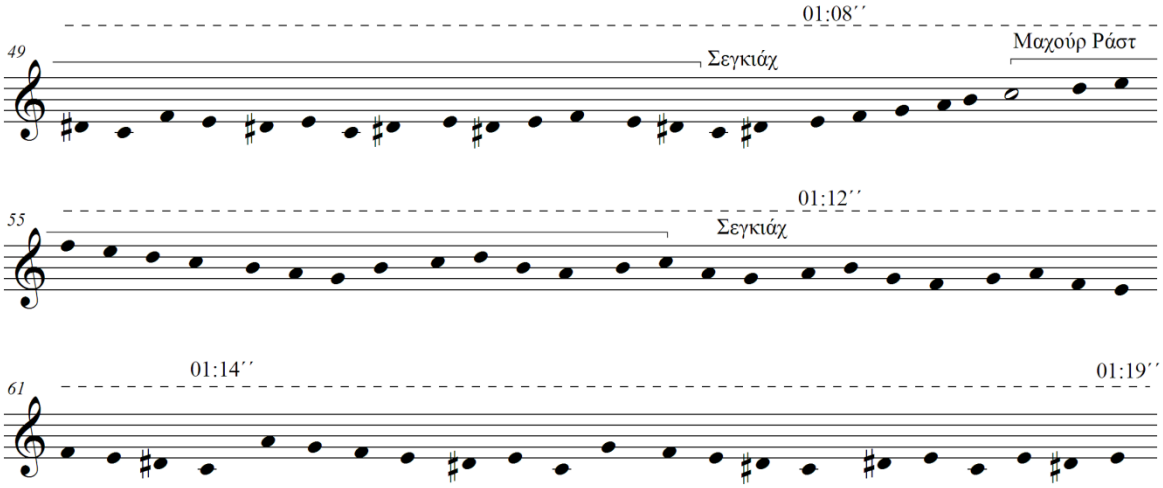

97
02:39´´
Έβιντς
103
02:49´´
109
02:55´´
115
03:07´´
Σαμπάχ
slide
slide
121
127
03:30´´
133
03:40´´
Ράστ
slide
139
03:45´´
Κλιτόν
slide
slide
slide
slide


03:53´´
145
Κλιτόν

Σεγκιάχ

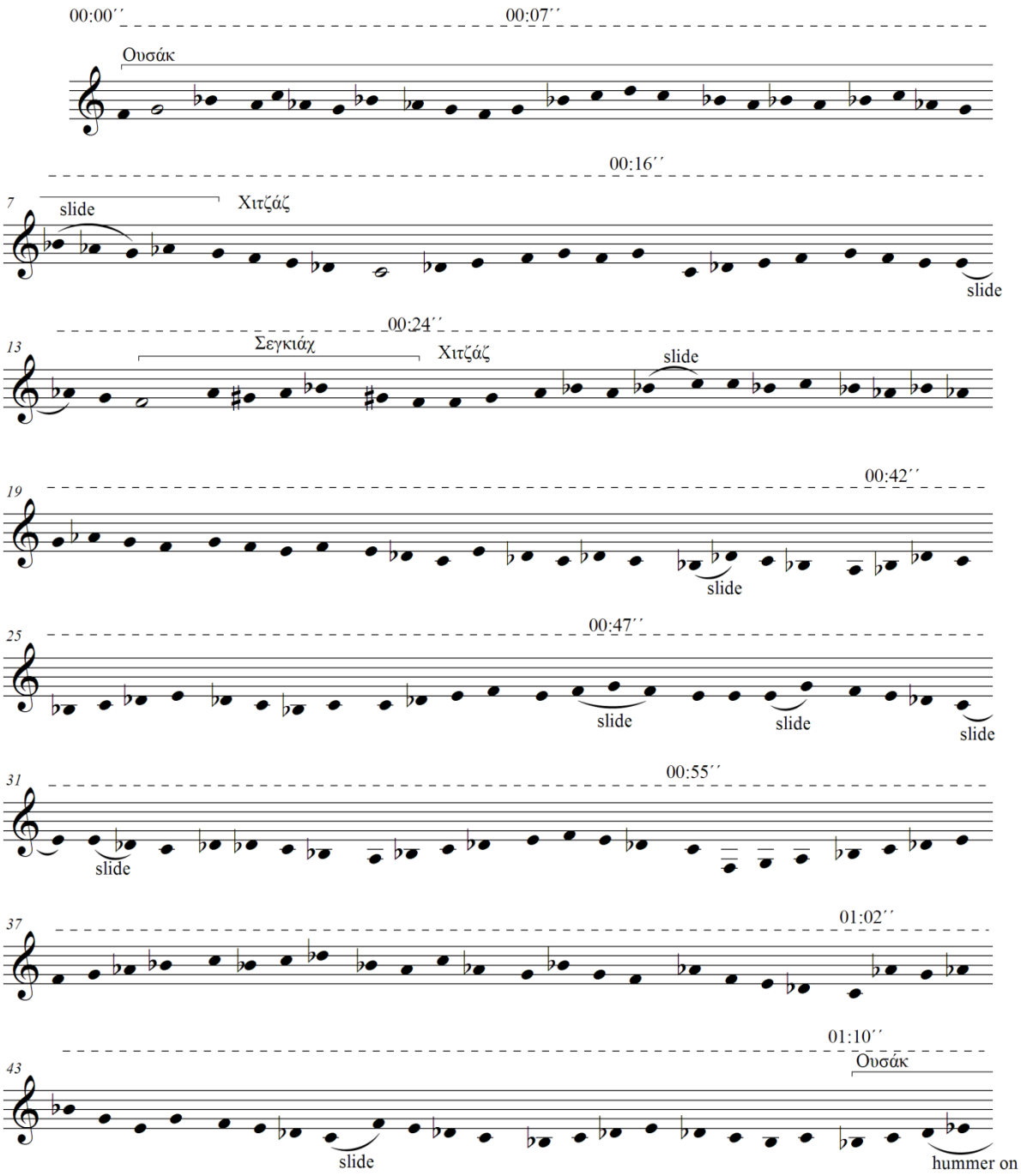
(Τονικότητα Σολ)

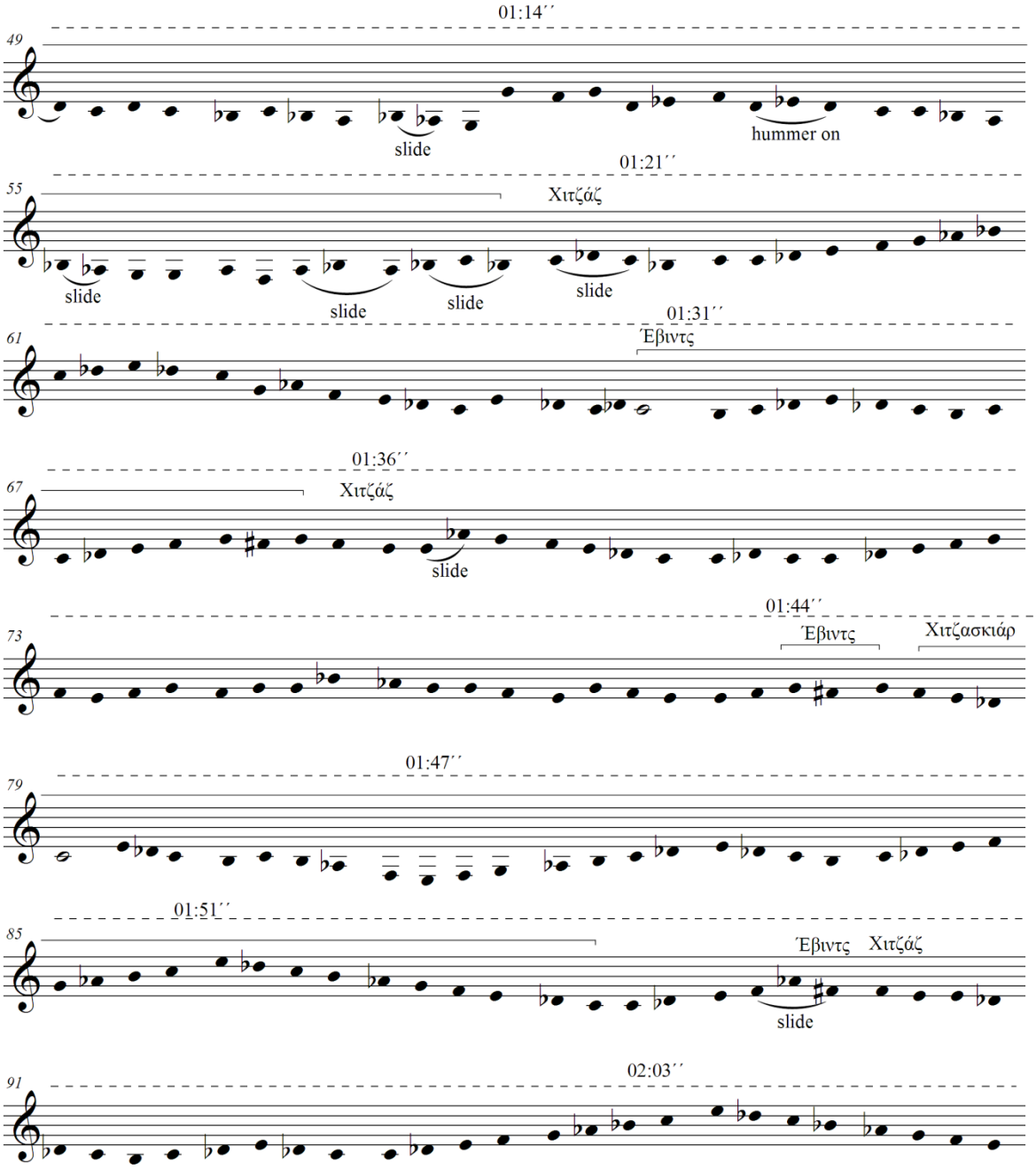


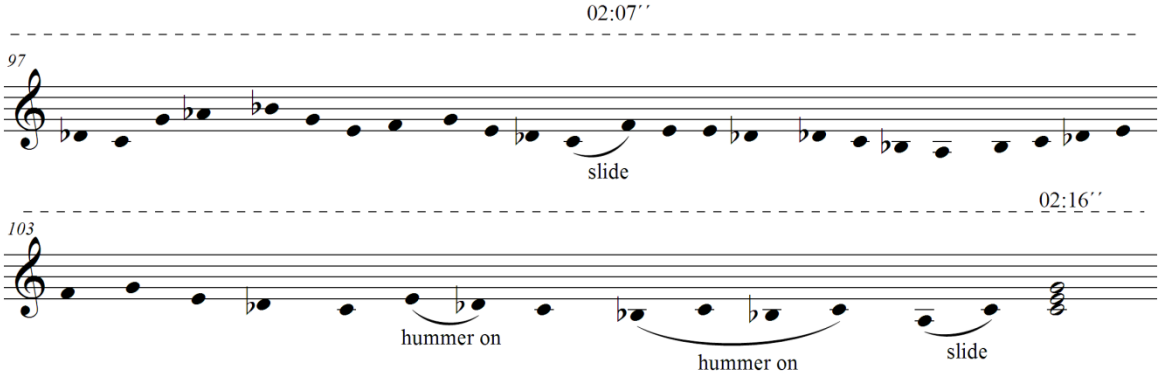

49
01:08´´
Σεγκιάχ
Μαχούρ Ράστ
55
01:12´´
Σεγκιάχ
61
01:14´´
01:19´´

Χιτζάζ

(Τονικότητα Ντο)

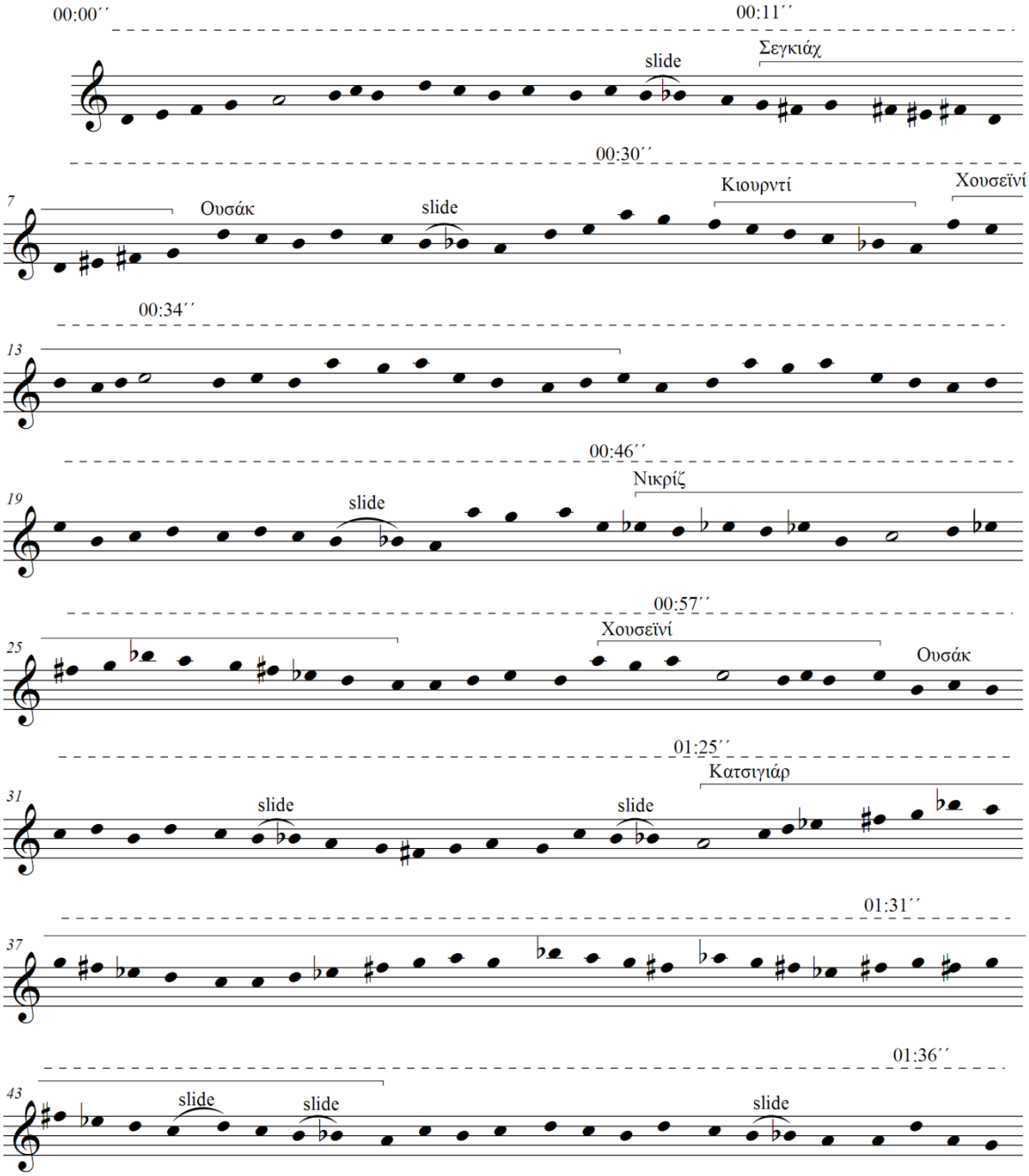


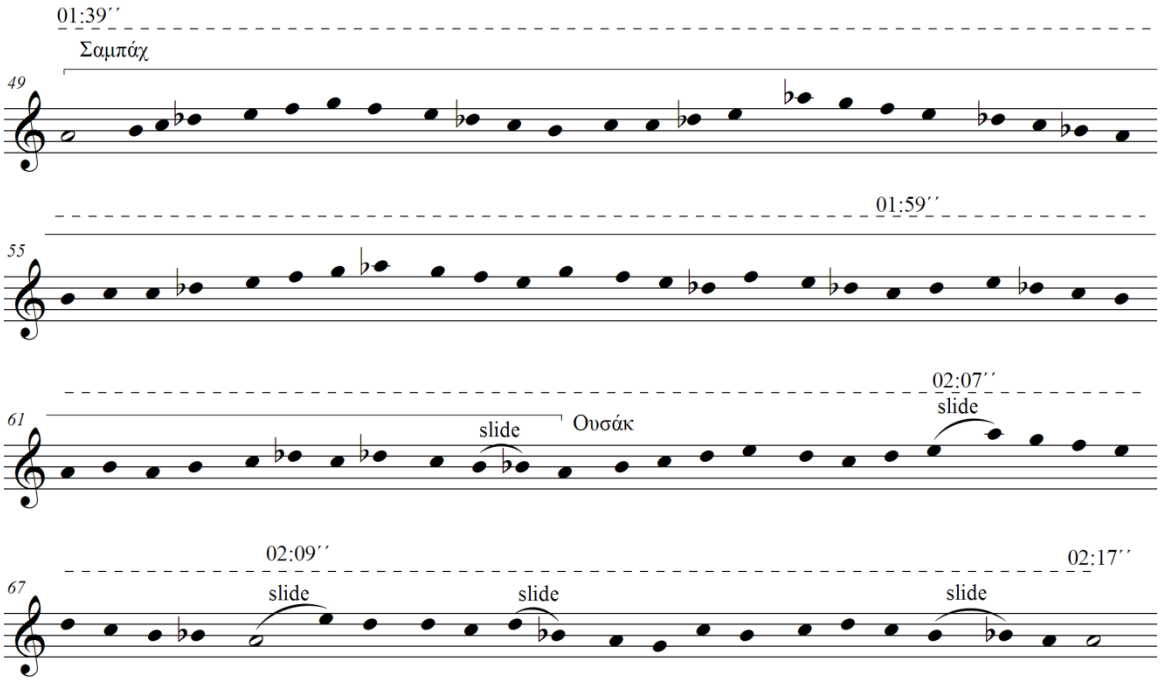

01:14´´
49
slide
hummer on
01:21´´
55
Χιτζάζ
slide
slide
slide
slide
01:31´´
61
Έβιντς
01:36´´
67
Χιτζάζ
slide
01:44´´
73
Έβιντς
Χιτζασκιάρ
01:47´´
79
01:51´´
85
Έβιντς
Χιτζάζ
slide
02:03´´
91


02:07´´
97
slide
02:16´´
103
hummer on
hummer on
slide

Ουσάκ

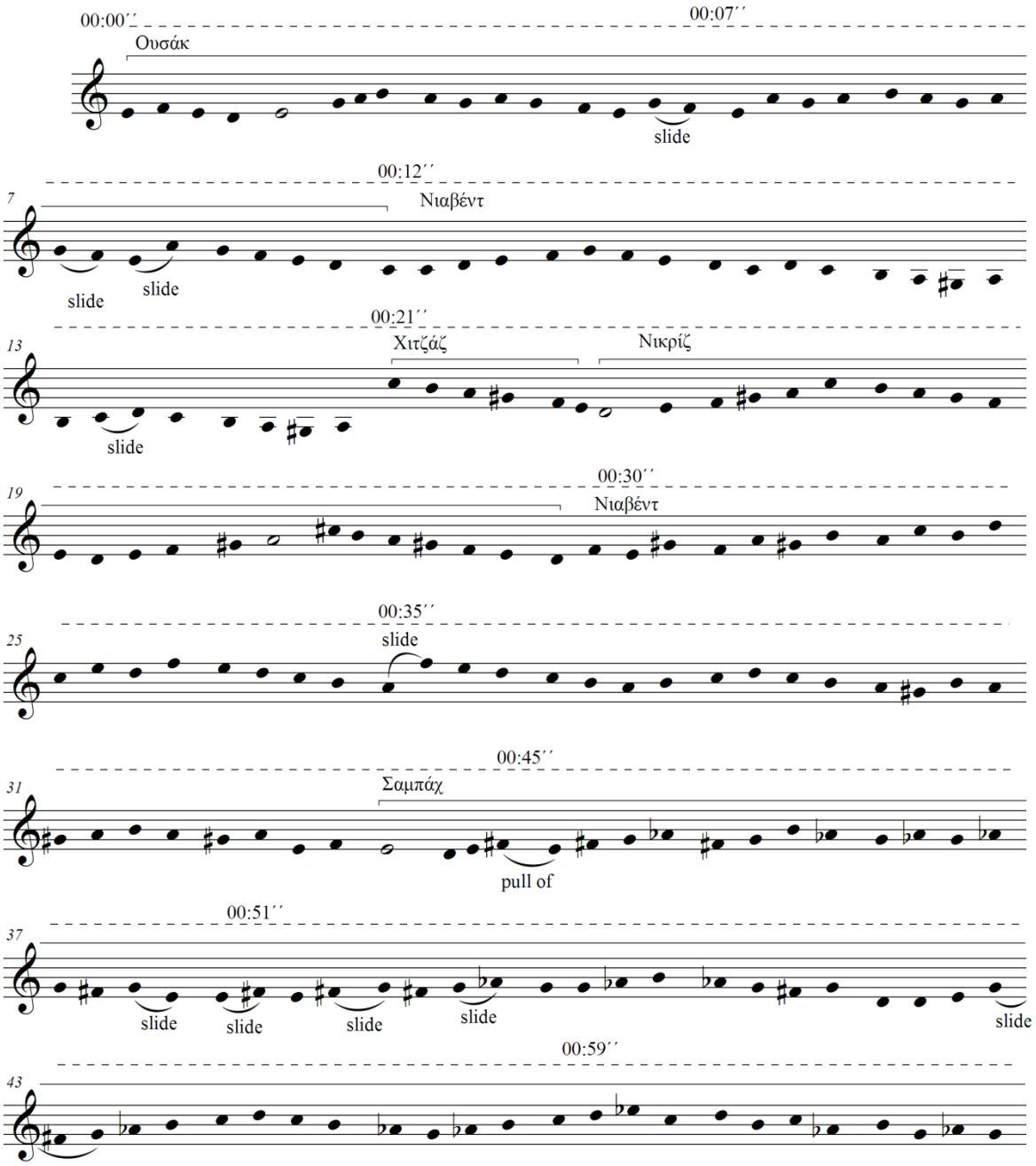
(Τονικότητα Λα)

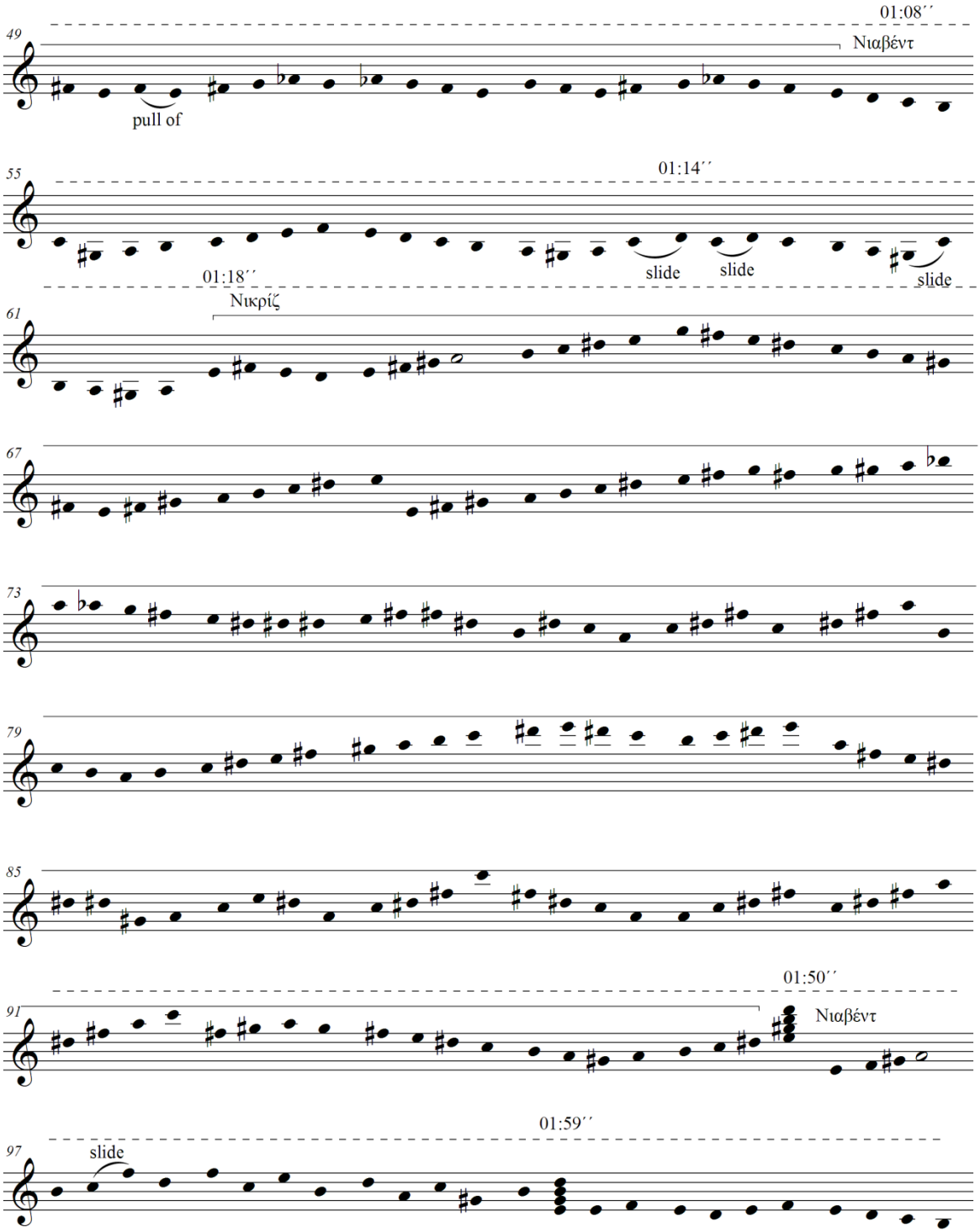


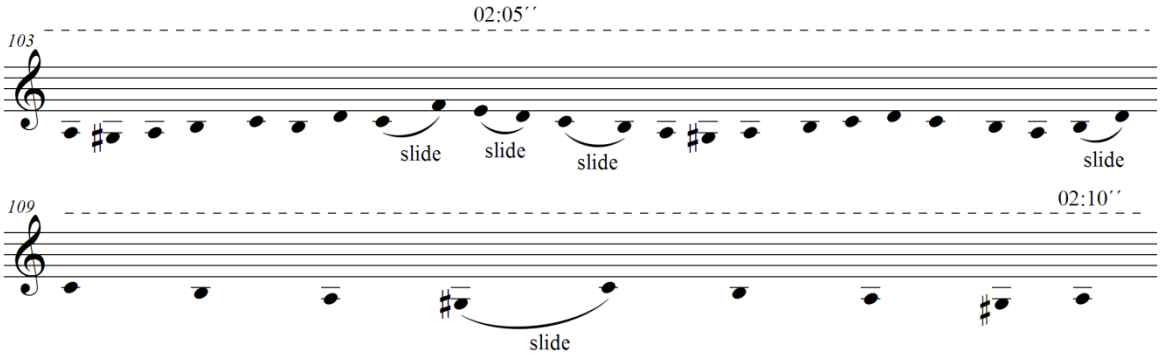

01:39´´
Σαμπάχ
49
01:59´´
55
02:07´´
slide
61
slide
Ουσάκ
02:09´´
02:17´´
67
slide
slide
slide

Νιαβέντ

(Τονικότητα Λα)

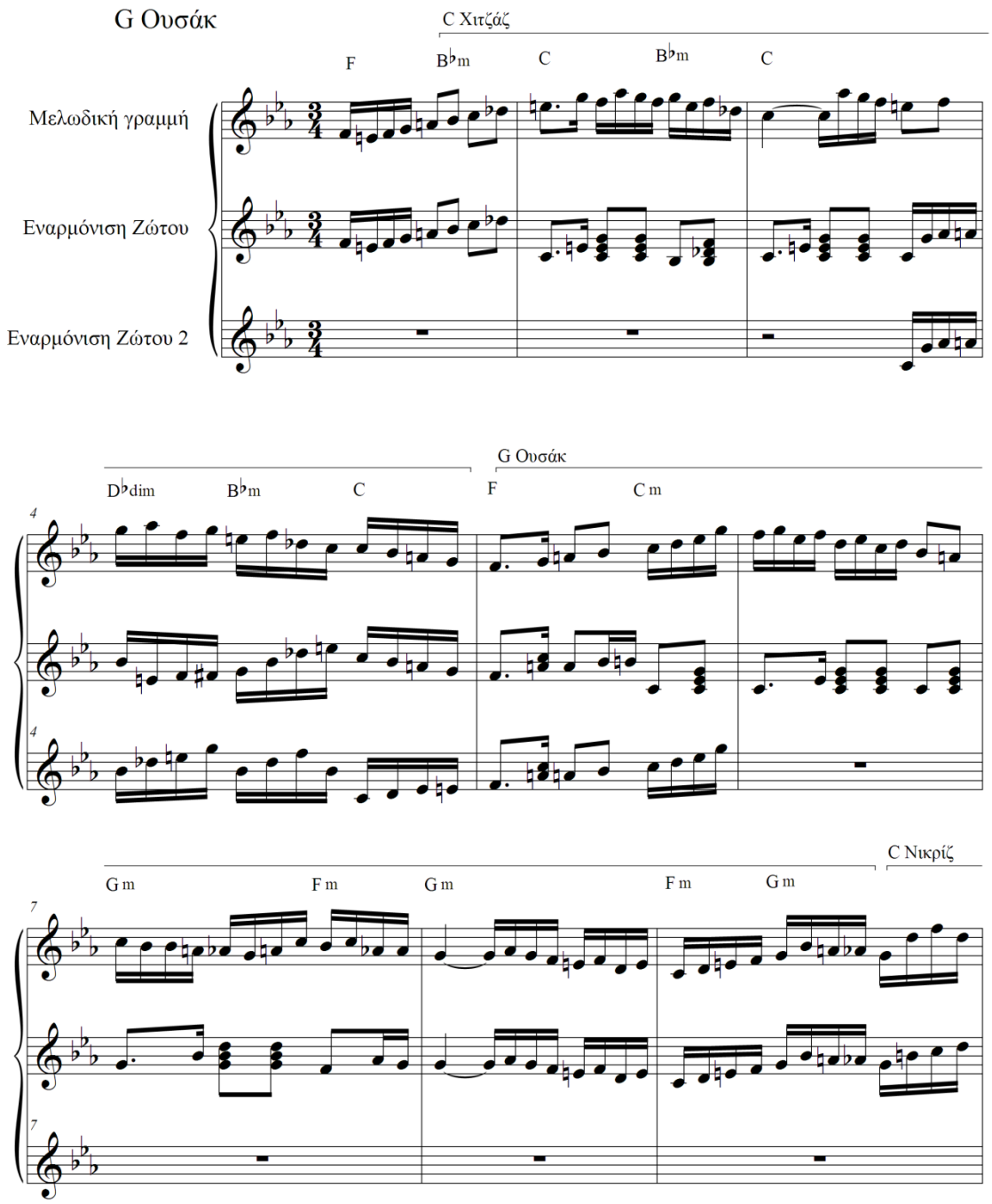



49
01:08´´
Νιαβέντ
pull of
55
01:14´´
slide
slide
slide
61
01:18´´
Νικρίζ
67
73
79
85
91
01:50´´
Νιαβέντ
97
slide
01:59´´

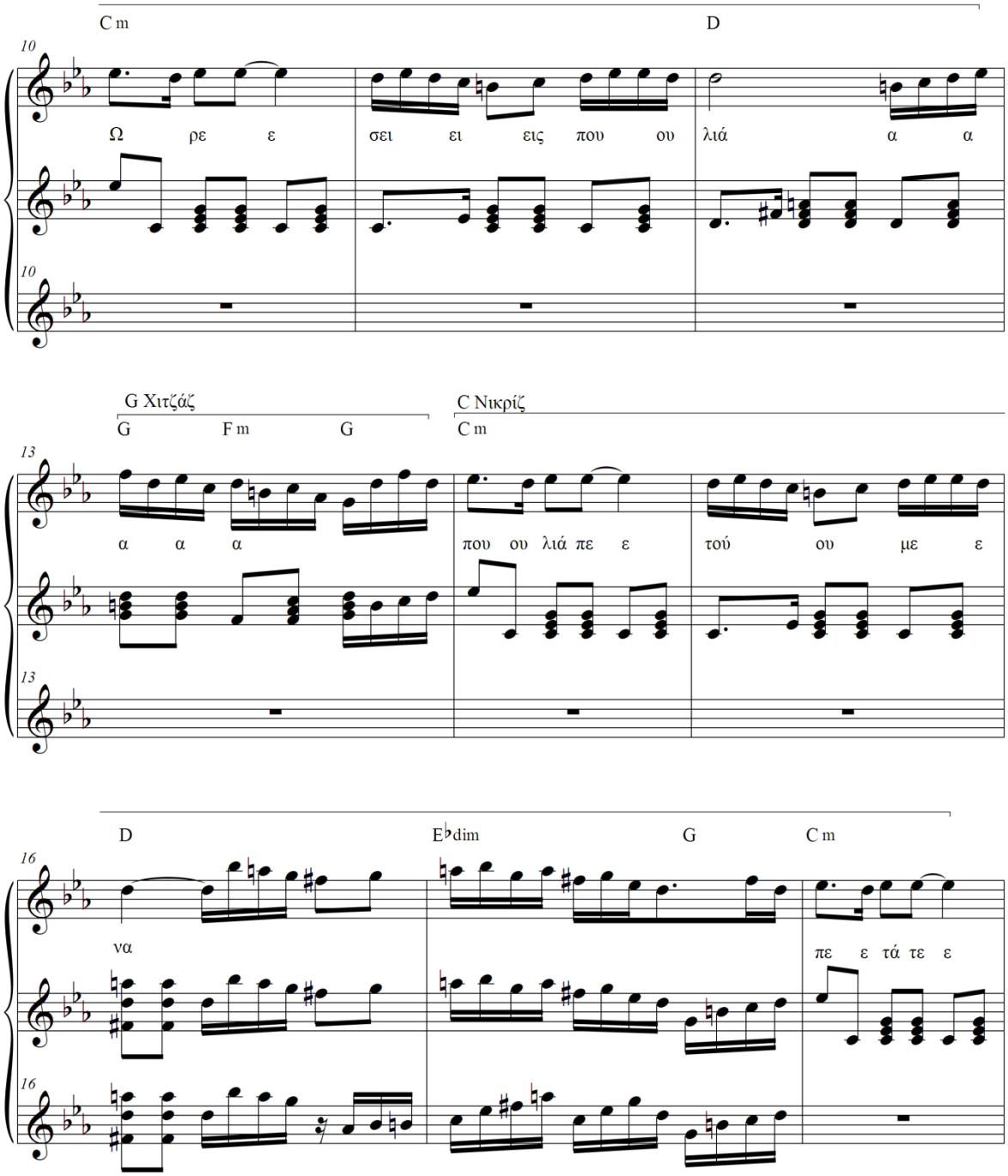

02:05´´
103
slide
slide
slide
slide
109
02:10´´
slide

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

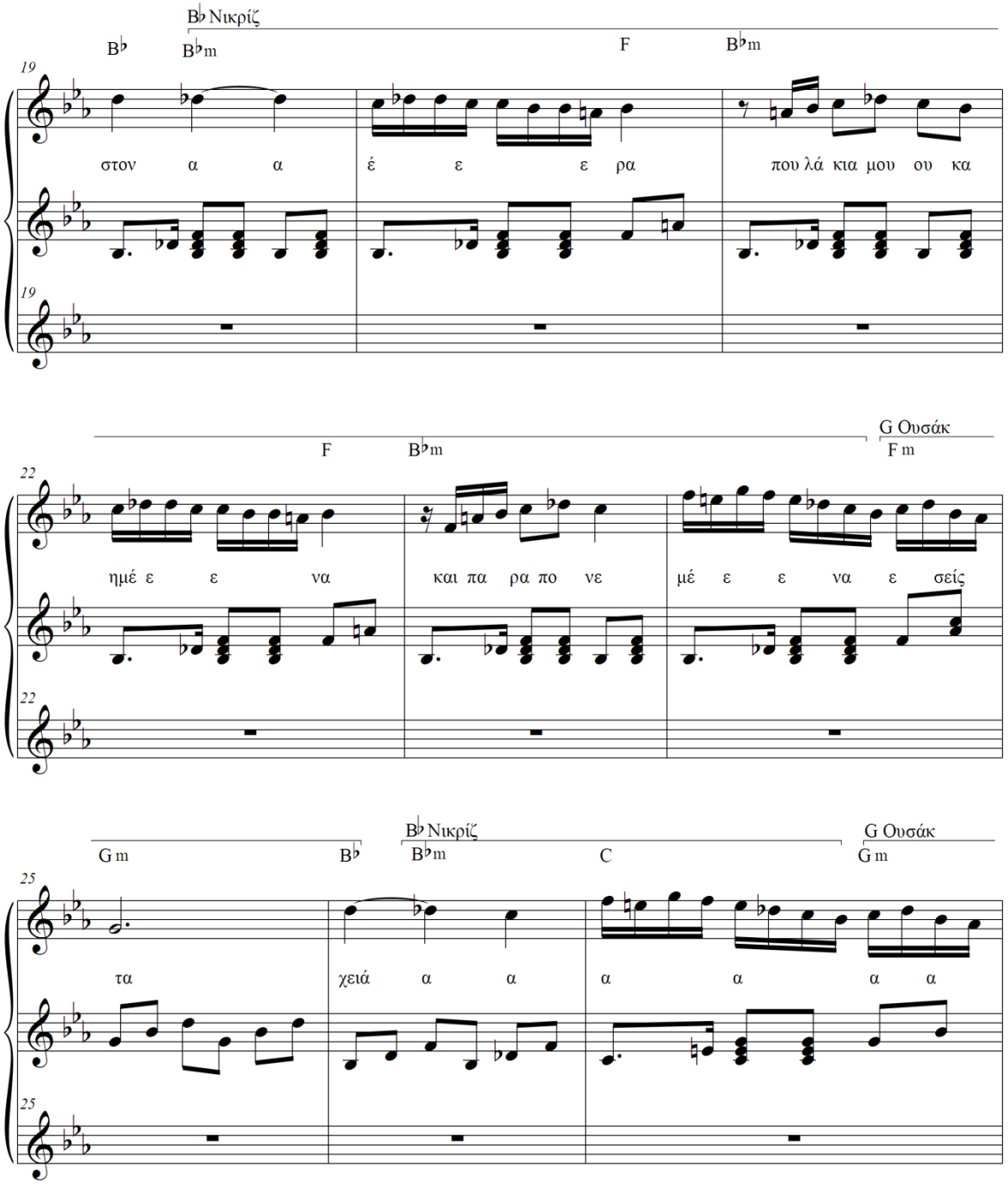
Τρυγώνα



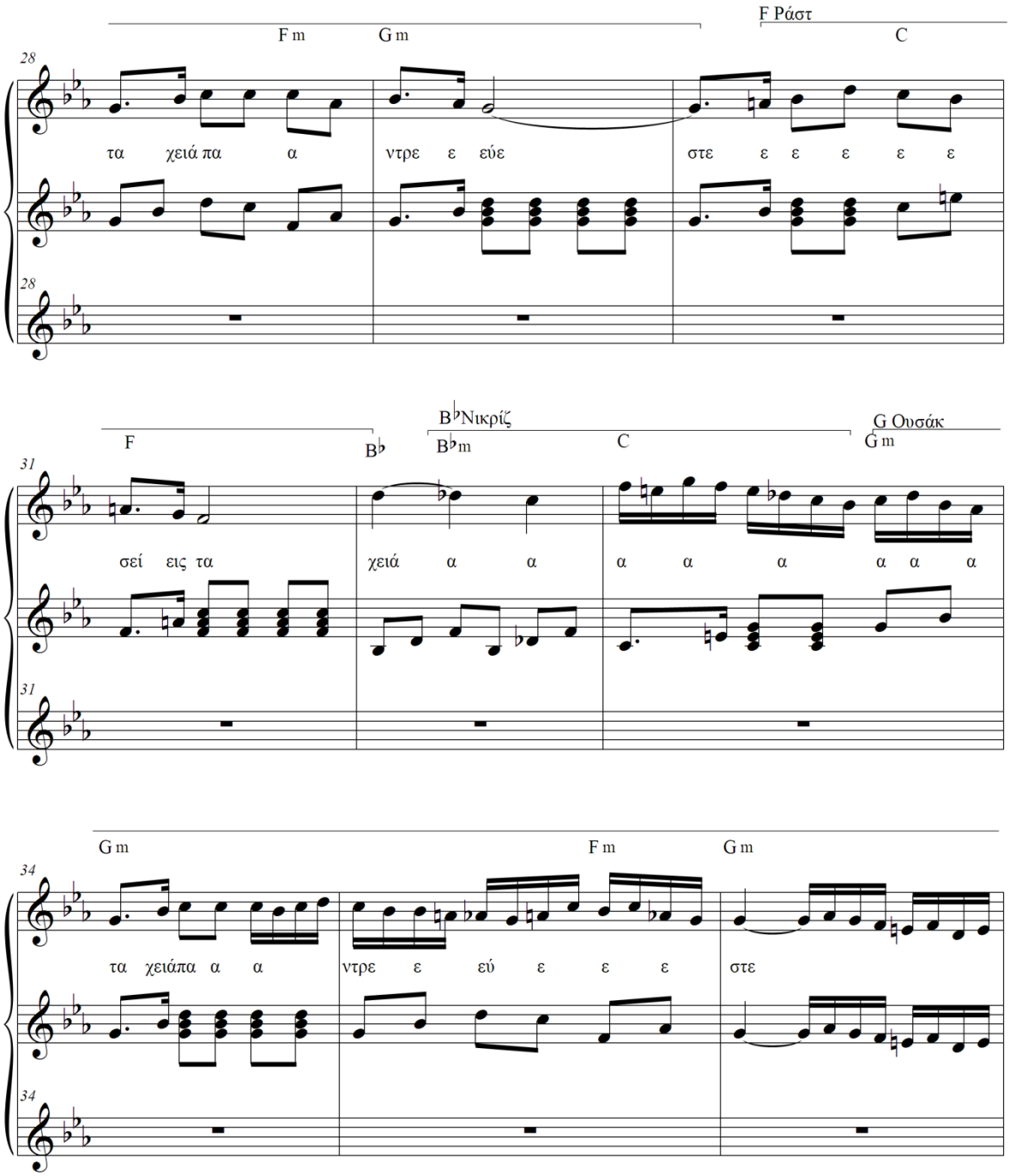
Τρυγώνα


C m
D
10
Ω ρε ε σει ει εις που ου λιά α α
G Χιτζάζ
G
F m
G
C Νικρίζ
C m
13
α α α που ου λιά πε ε τού ου με ε
D
E♭dim
G
C m
16
να πε ε τά τε ε

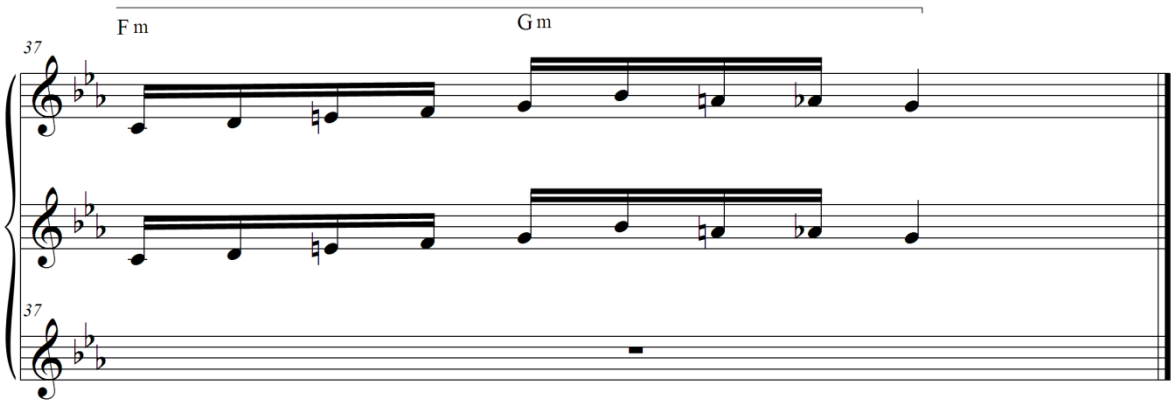
Τρυγώνα


B♭ Νικρίζ
B♭ B♭m F B♭m
19
στον α α έ ε ε ρα που λά κια μου ου κα
19
F B♭m G Ουσάκ F m
22
ημέ ε ε να και πα ρα πο νε μέ ε ε να ε σείς
22
G m B♭ B♭ Νικρίζ B♭m C G Ουσάκ G m
25
τα χειά α α α α α α
25

Τρυγώνα

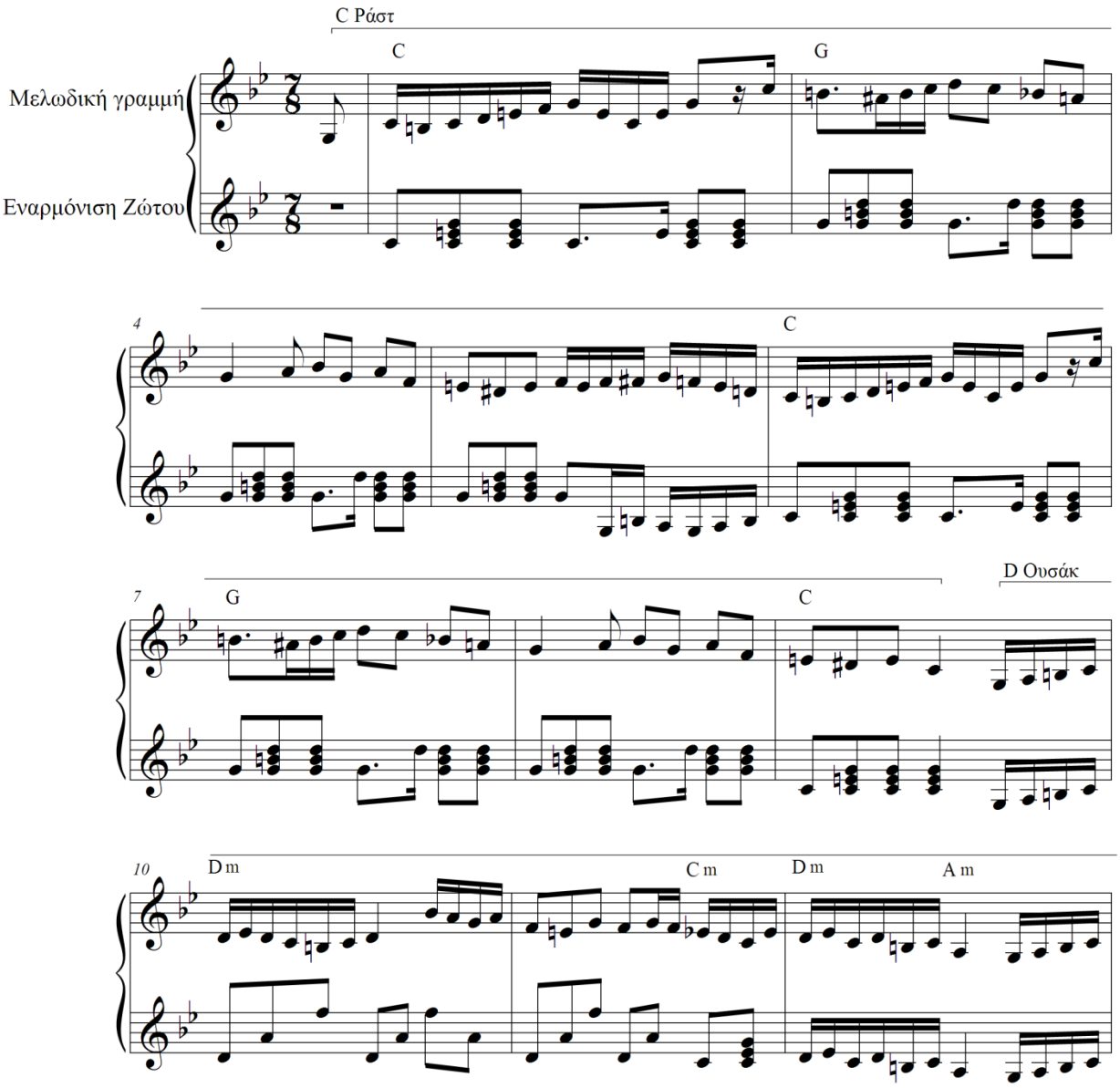

F m
G m
F Ράστ
C
28
τα χειά πα α
ντρε ε εύε
στε ε ε ε ε ε
F
B♭
B♭Νικρίζ
B♭m
C
G Ουσάκ
G m
31
σεί εις τα
χειά α α
α α α α α α
G m
F m
G m
34
τα χειάπα α α
ντρε ε εύ ε ε ε
στε

Τρυγώνα

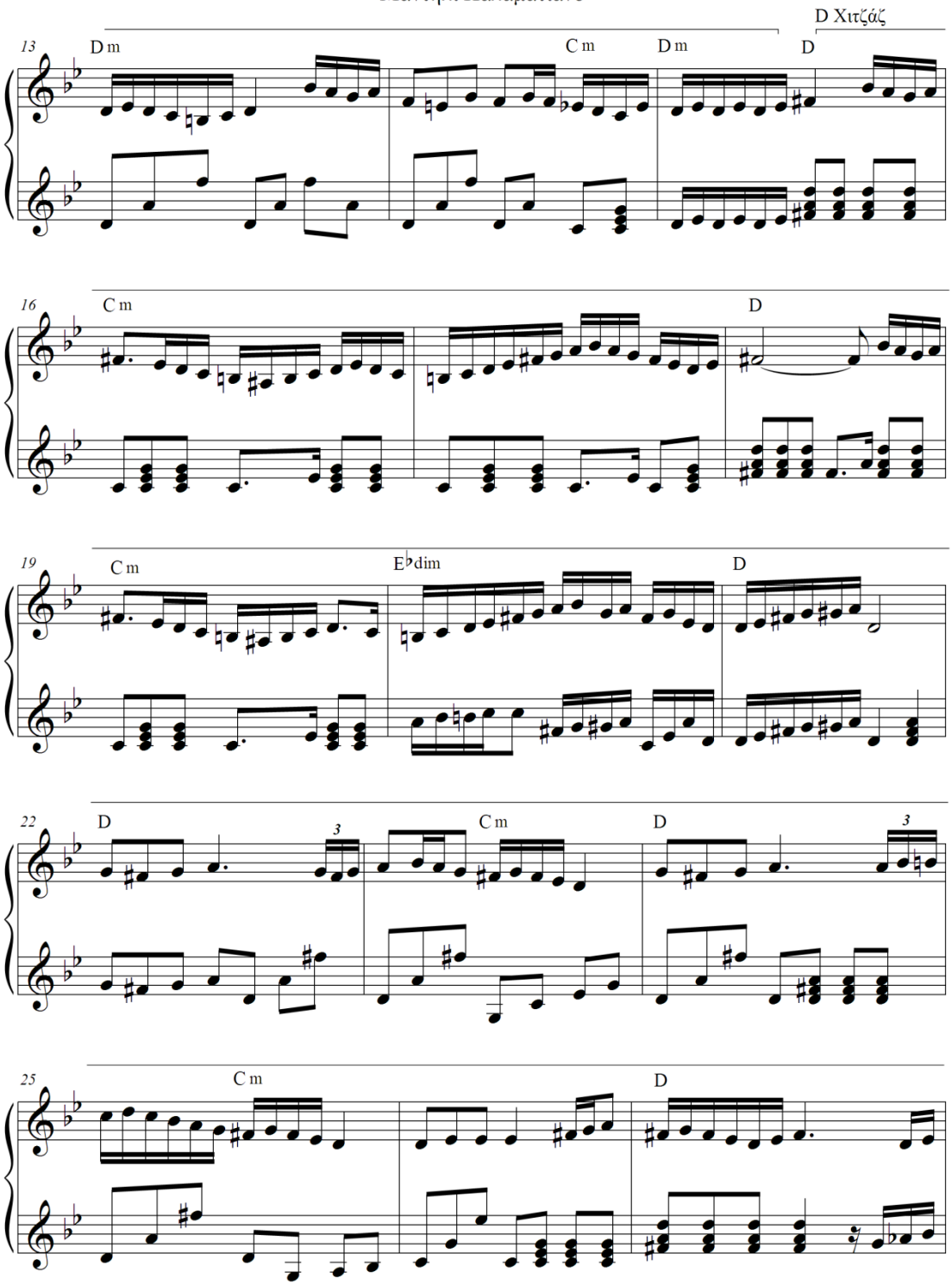


Μαντήλι Καλαματιανό

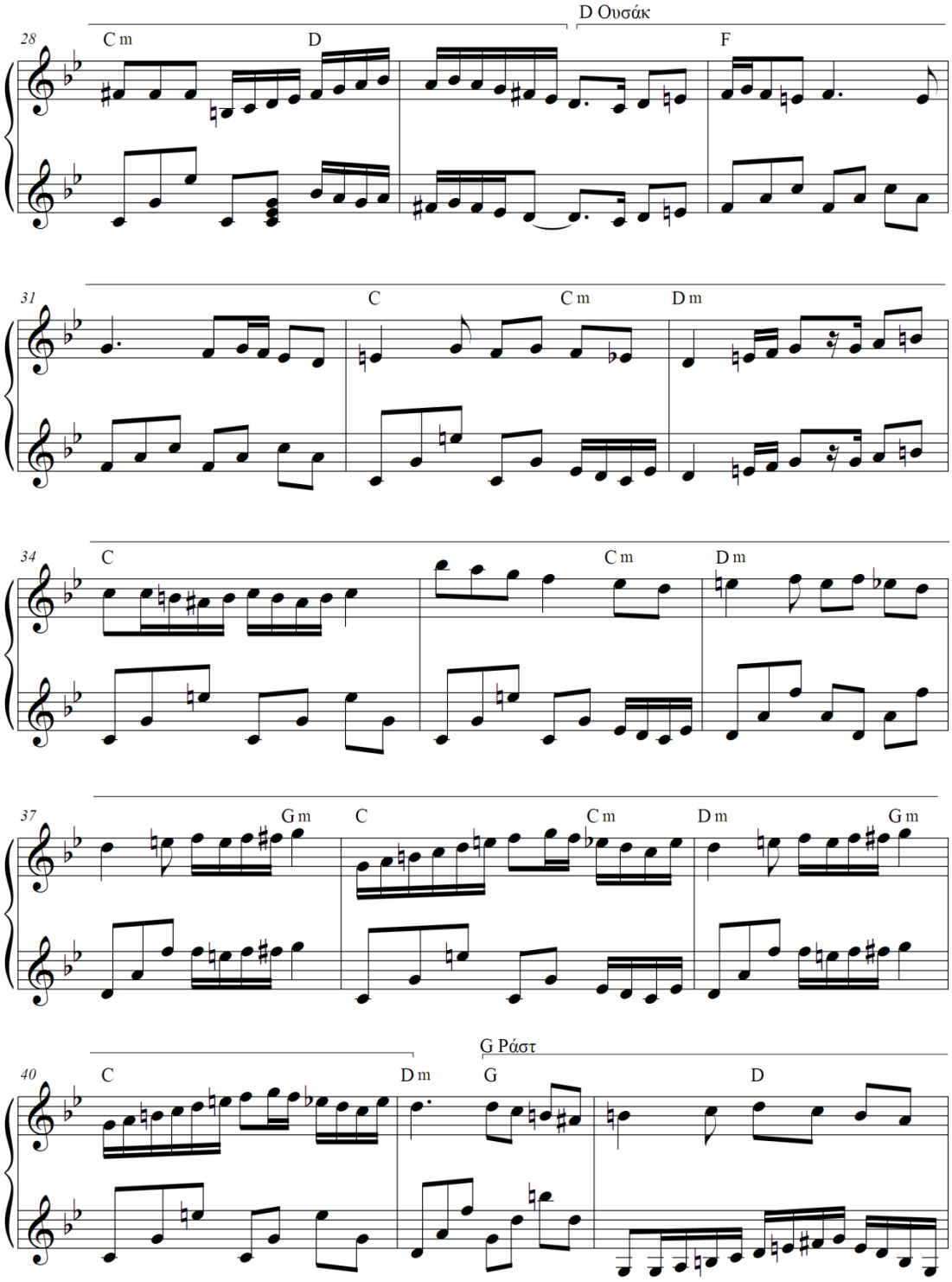
D Ουσάκ



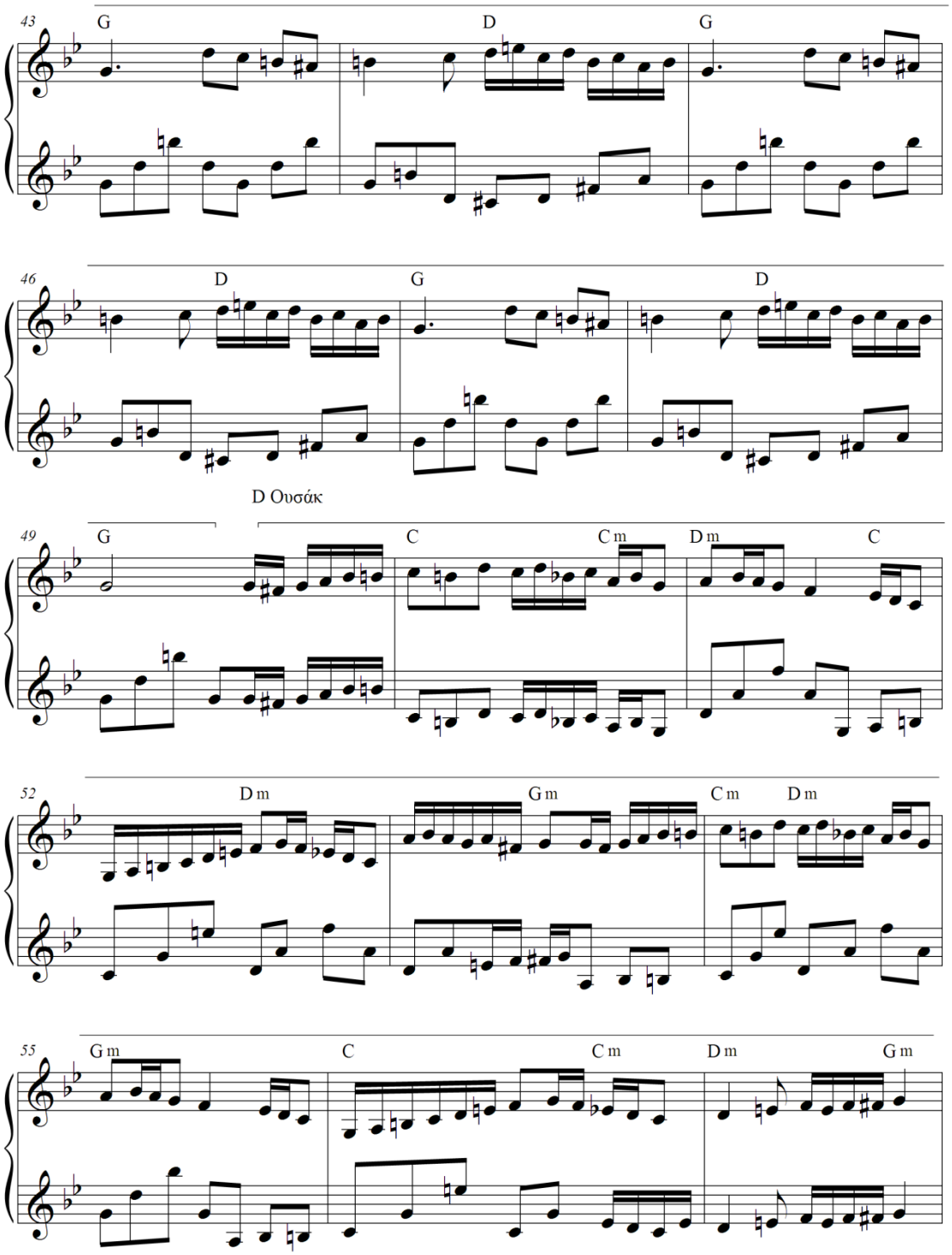
Μαντήλι Καλαματιανό



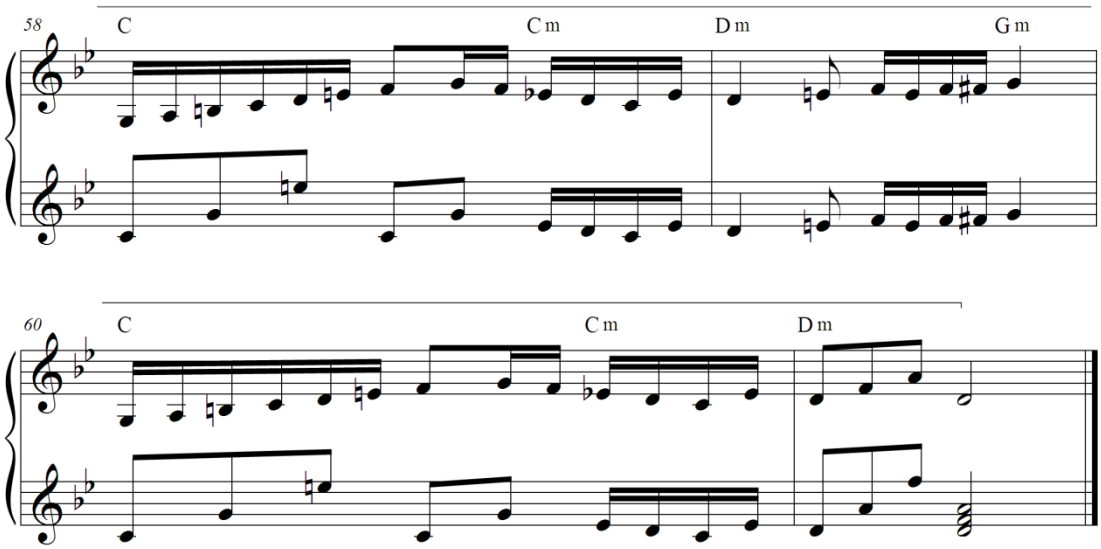
Μαντήλι Καλαματιανό



Μαντήλι Καλαματιανό

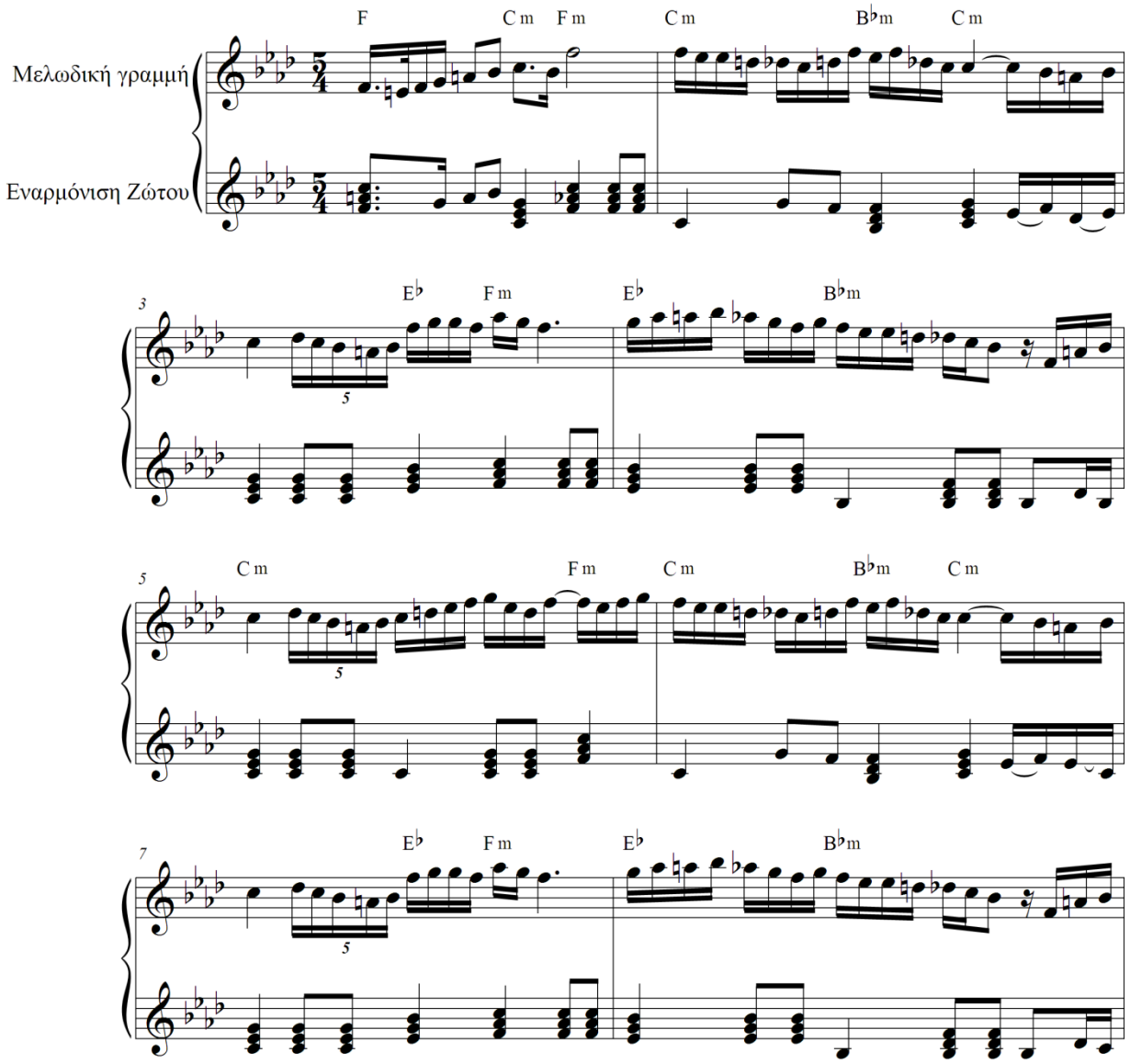


Μαντήλι Καλαματιανό

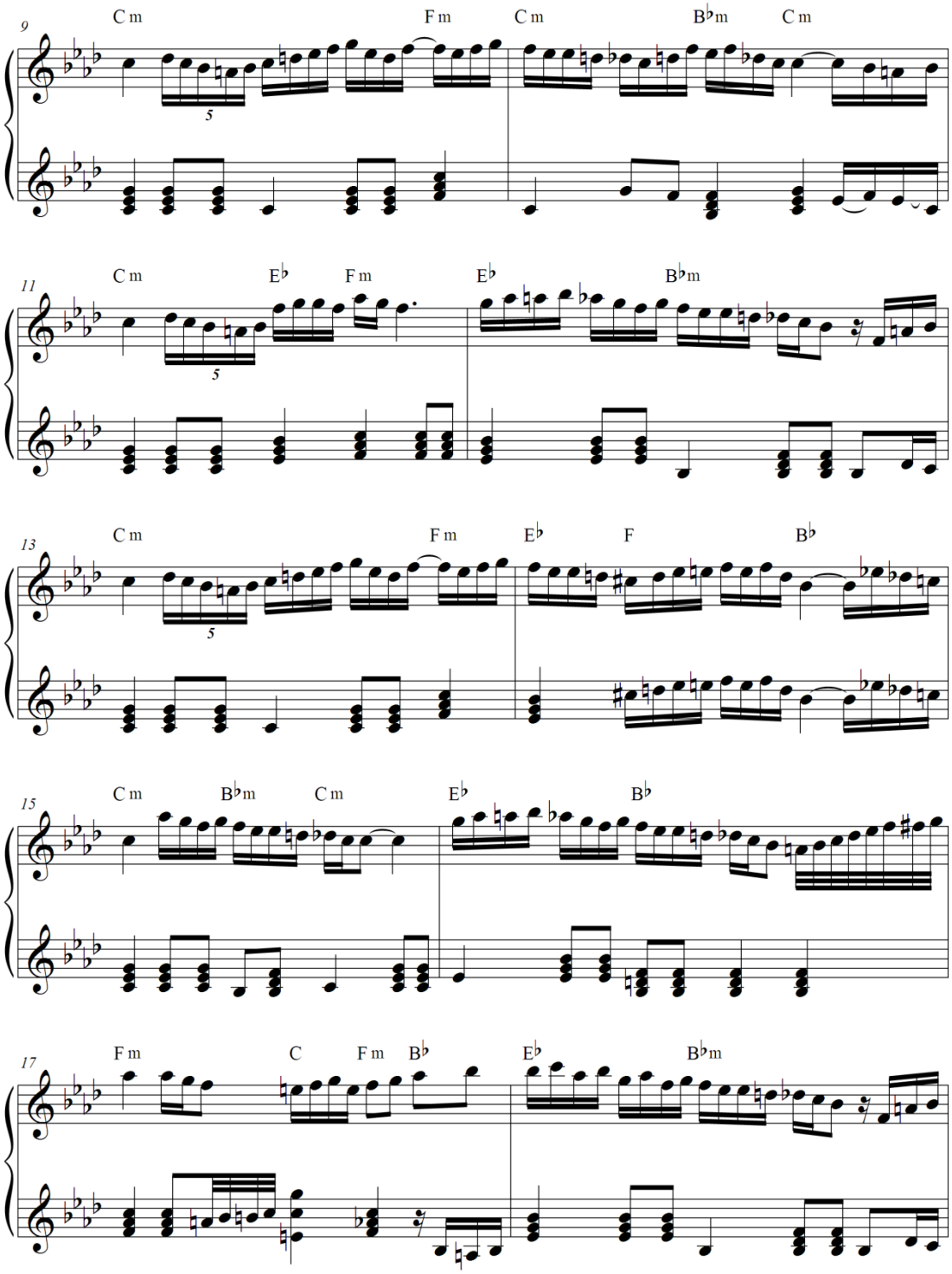


Παπαδιά

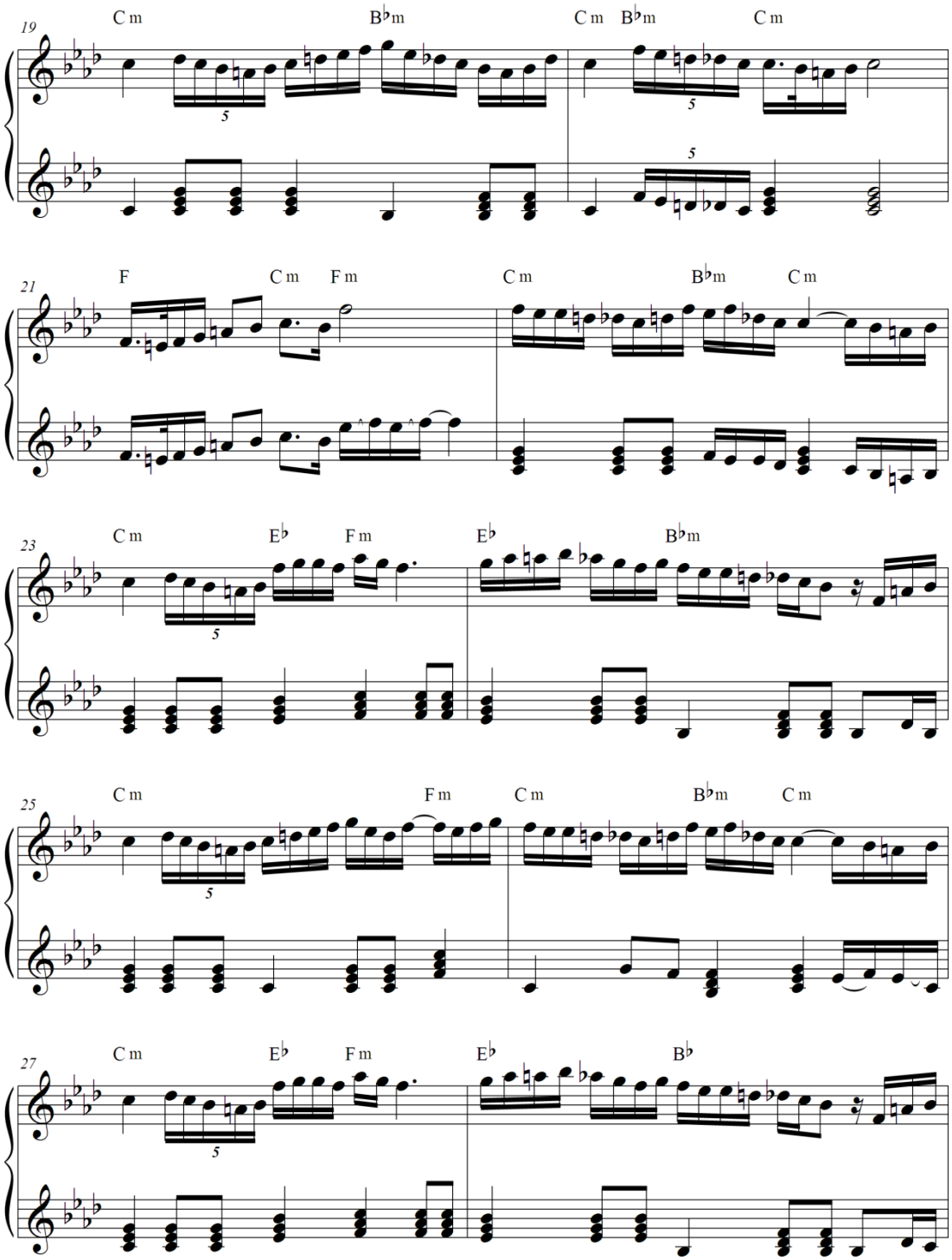
C Ουσάκ



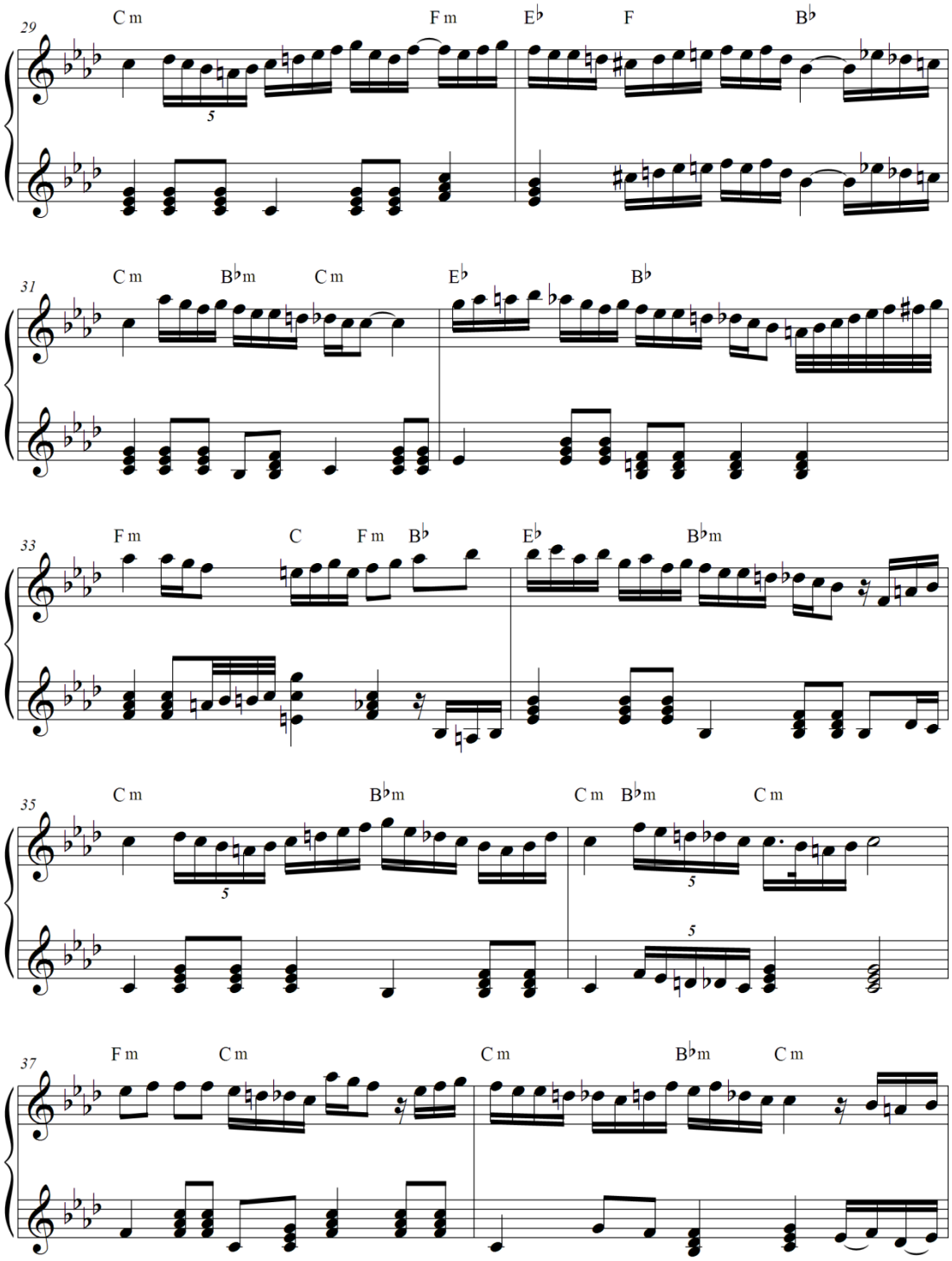
Παπαδιά


9
C m
F m
C m
B♭m
C m
11
C m
E♭
F m
E♭
B♭m
13
C m
F m
E♭
F
B♭
15
C m
B♭m
C m
E♭
B♭
17
F m
C
F m
B♭
E♭
B♭m

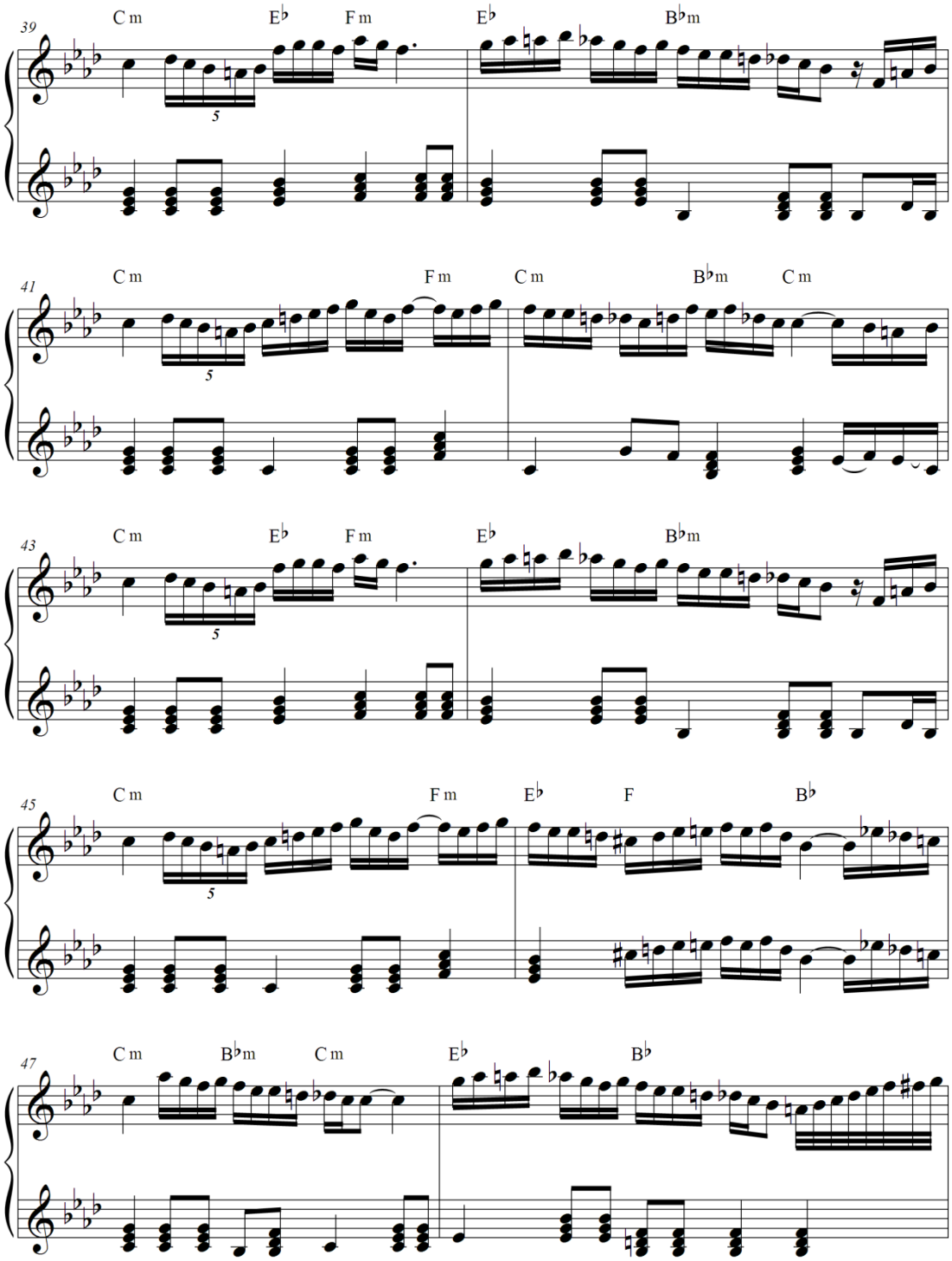
Παπαδιά


19
C m
B♭m
C m
B♭m
C m
21
F
C m
F m
C m
B♭m
C m
23
C m
E♭
F m
E♭
B♭m
25
C m
F m
C m
B♭m
C m
27
C m
E♭
F m
E♭
B♭

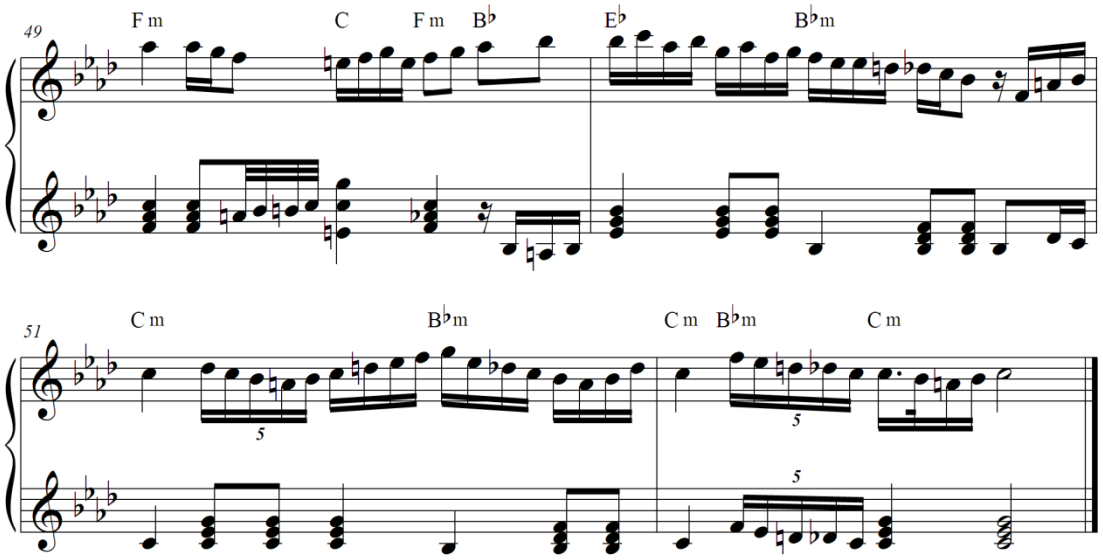
Παπαδιά


29
C m
F m
E♭
F
B♭
31
C m
B♭m
C m
E♭
B♭
33
F m
C
F m
B♭
E♭
B♭m
35
C m
B♭m
C m
B♭m
C m
37
F m
C m
C m
B♭m
C m

Παπαδιά

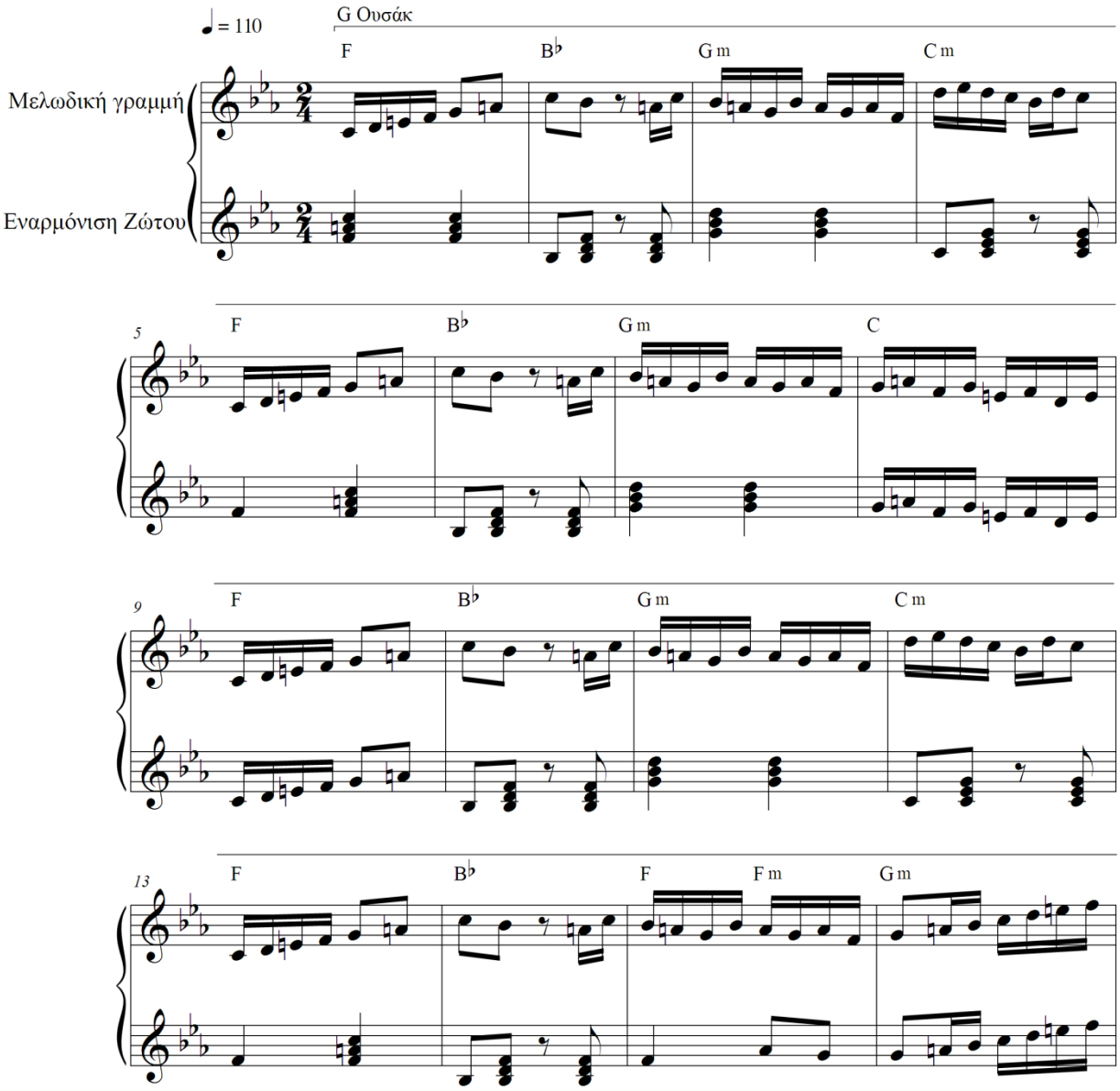

39
C m
E♭
F m
E♭
B♭m
41
C m
F m
C m
B♭m
C m
43
C m
E♭
F m
E♭
B♭m
45
C m
F m
E♭
F
B♭
47
C m
B♭m
C m
E♭
B♭

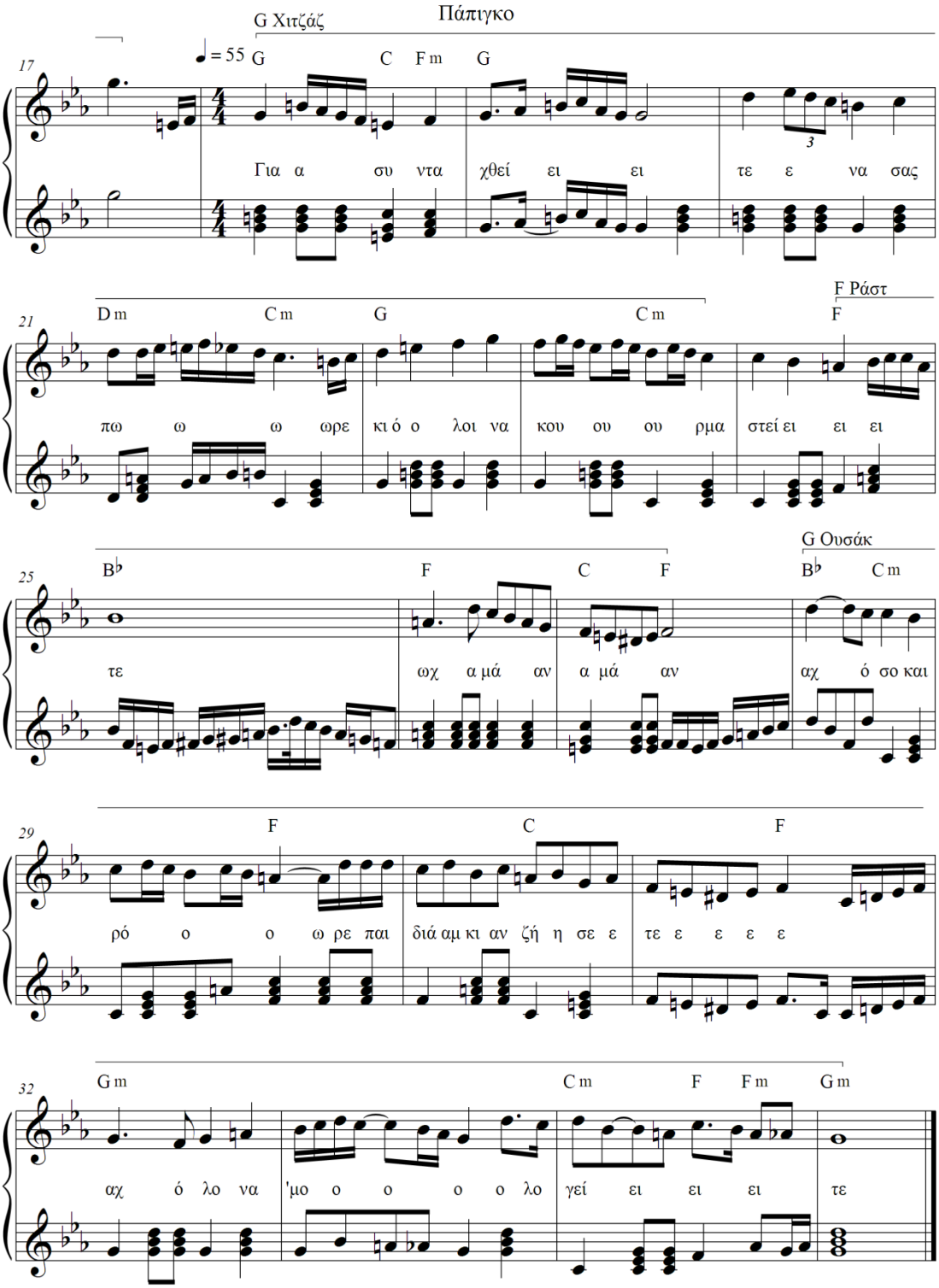
Παπαδιά



Πάπιγκο

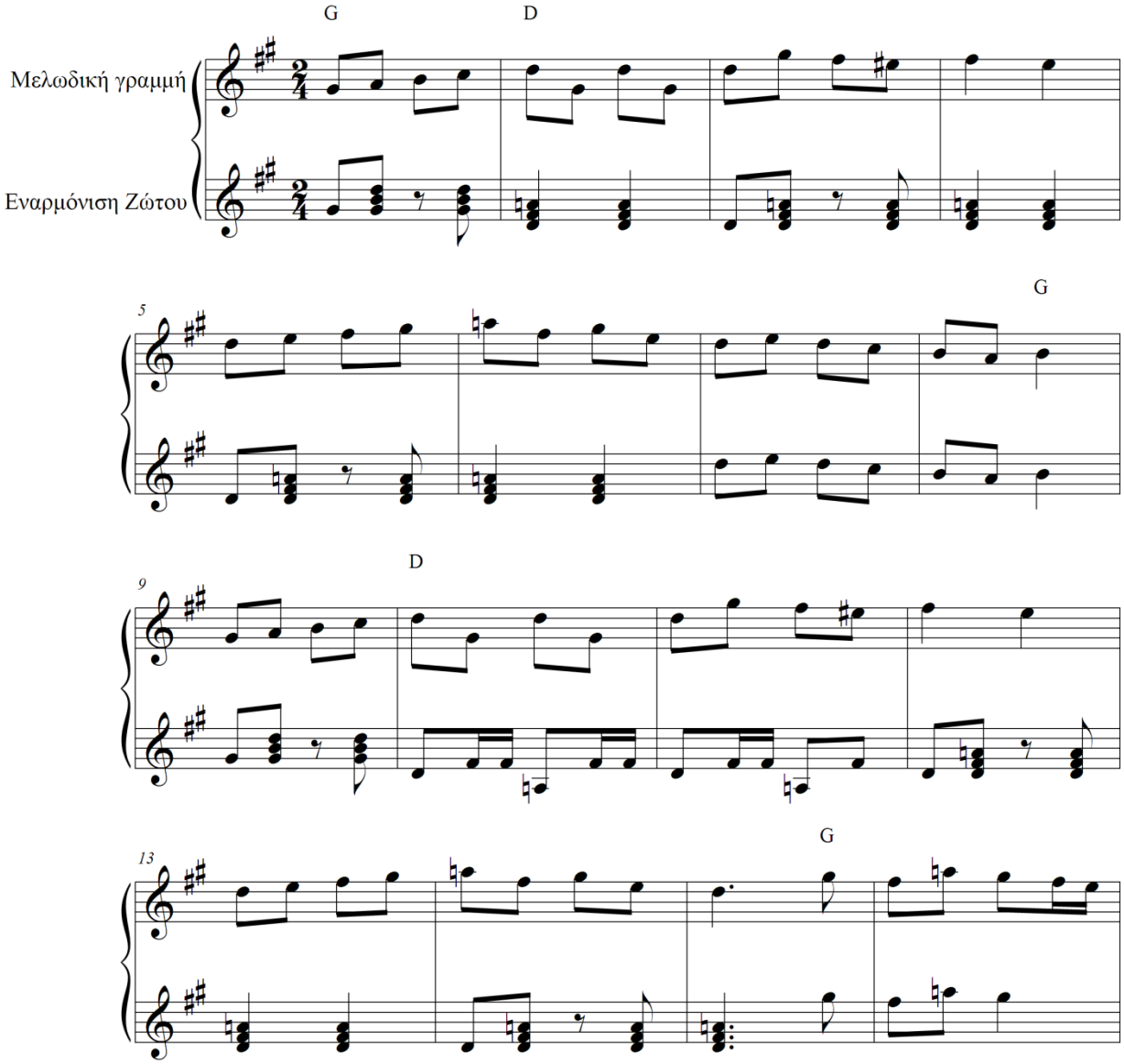
G Ουσάκ



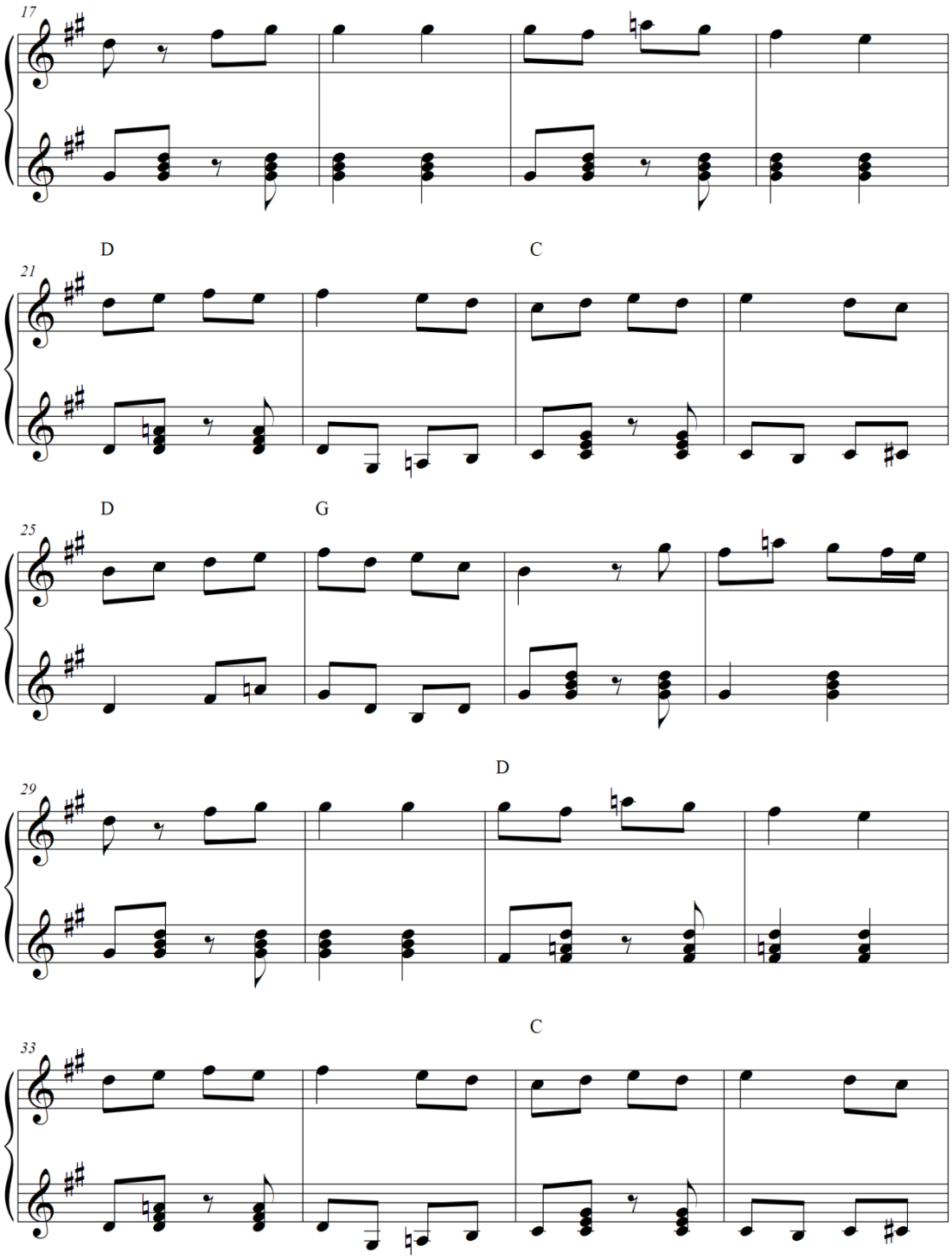

Πάπιγκο
G Χιτζάζ
♩ = 55
G C Fm G
Για α συ ντα χθεί ει ει τε ε να σας
Dm Cm G Cm
F Ράστ
F
πω ω ω ωρε κι ό ο λοι να κου ου ου ρμα στεί ει ει ει
B♭ F C F
G Ουσάκ
B♭ Cm
τε ωχ α μά αν α μά αν αχ ό σο και
F C F
ρό ο ο ω ρε παι διά αμ κι αν ζή η σε ε τε ε ε ε ε
Gm Cm F Fm Gm
αχ ό λο να 'μο ο ο ο ο λο γεί ει ει ει τε

Πρεβεζιάνικο Συρτό

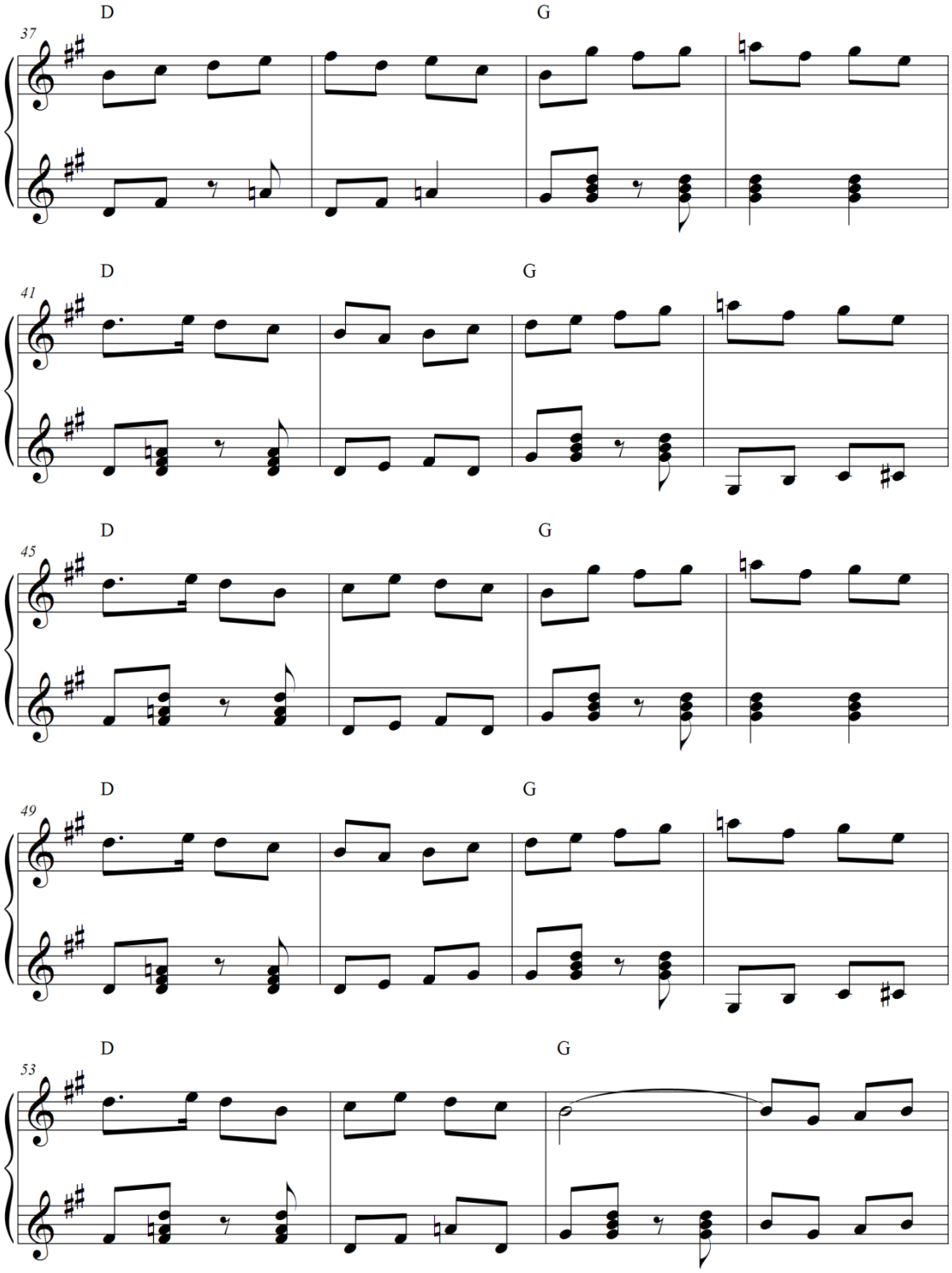
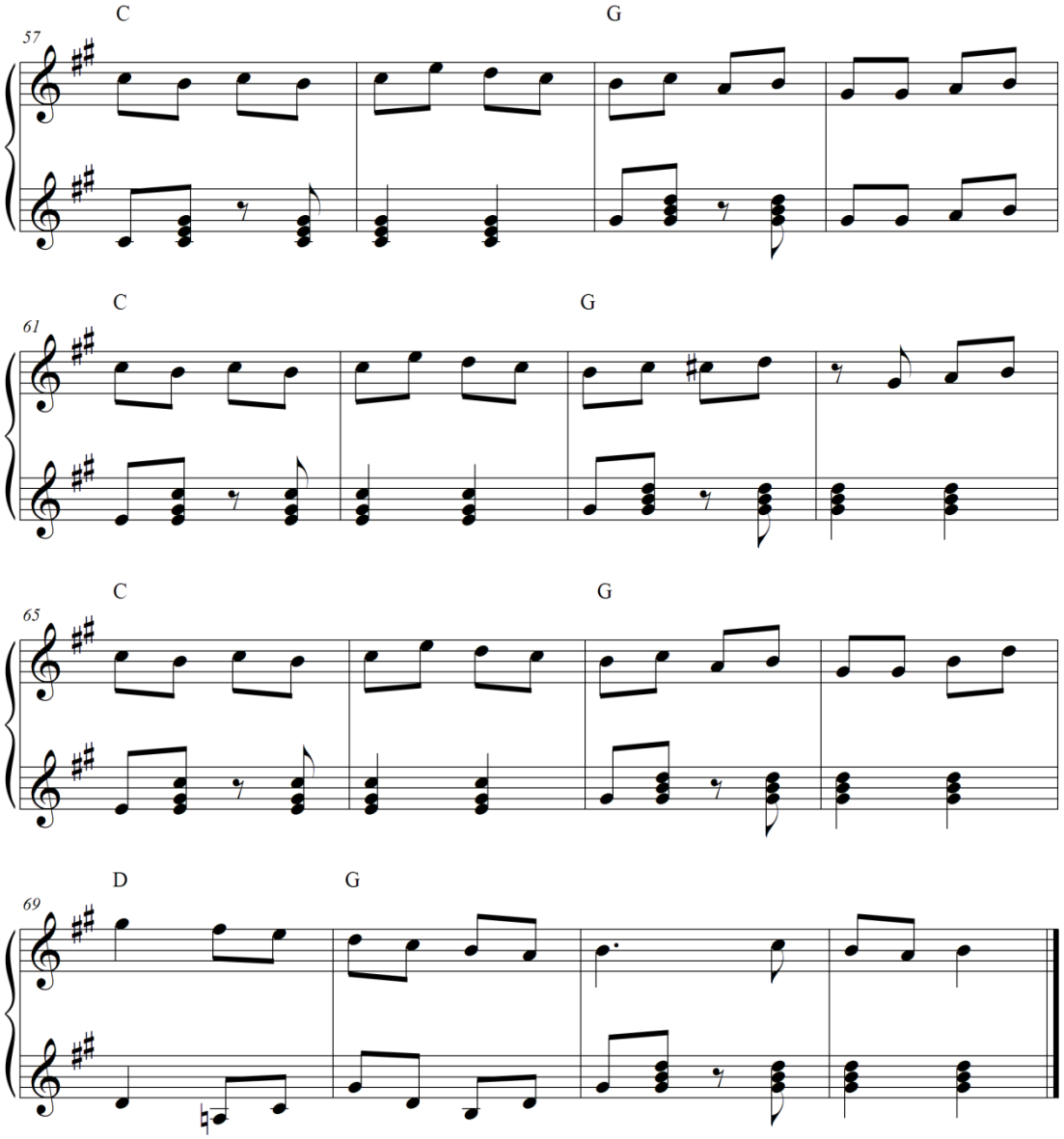
G Σεγκιάχ



Πρεβεζιάνικο Συρτό



Πρεβεζιάνικο Συρτό



Πρεβεζιάνικο Συρτό